

CAHIERS ARCHÉOLOGIQUES

FIN DE L'ANTIQUITÉ ET MOYEN AGE

PUBLIÉS PAR

ANDRÉ GRABAR & JEAN HUBERT

XVII

Contribution de :

P. NAUTIN — J. LAFONTAINE-DOSOGNE — A. GRABAR — E. C. GILBERT
M. VIEILLARD-TROIEKOUROFF — H. L. KESSLER — J. THIRION — N. THIERRY
S. DUFRENNE — M. SACOPOULO — A. KHATCHATRIAN — T. VELMANS
V. H. ELBERN — G. DIMITROKALLIS

PARIS

LIBRAIRIE C. KLINCKSIECK

MCMLXVII

B.V. 2796

LA CONVERSION DU TEMPLE DE PHILÆ EN ÉGLISE CHRÉTIENNE

par Pierre NAUTIN

La liste est longue des temples païens transformés en églises¹. Un des exemples les plus célèbres parce qu'il est mentionné par Procope et qu'il concerne un des monuments les mieux conservés de l'Égypte ancienne est celui du temple d'Isis dans l'île de Philæ sur le Nil. Quand les eaux du barrage d'Assouan, où il est immergé depuis 1902, sont au plus bas, pendant quelques semaines de l'été, on peut y pénétrer (fig. 1 et 2) et retrouver les traces qu'il a gardées de son occupation chrétienne. Mais les archéologues qui ont affronté l'écrasant été nubien pour travailler à Philæ étaient attirés surtout par la documentation égyptologique et ont généralement négligé les vestiges chrétiens. Les rares notices qu'on peut lire sur ceux-ci reposent encore pour l'essentiel sur une étude de Letronne qui date de plus d'un siècle². Letronne n'était pas allé lui-même sur les lieux et les informations qu'il avait reçues de Ch. Lenormant étaient très incomplètes. Les inscriptions sont la partie la mieux connue parce qu'elles ont été publiées plusieurs fois depuis lors ; encore est-il que pour l'une d'elles toutes les éditions sont fautives. On sait aussi qu'il y a un autel, des croix gravées sur les colonnes et les murs, mais où sont exactement ces croix, quel est leur dessin, on ne l'apprend nulle part. Or récemment deux hellénistes, MM. André et Étienne Bernand, qui ont entrepris un corpus des inscriptions grecques de l'Égypte, se sont intéressés par bonheur aux moindres signes chrétiens. Les photographies qu'ils ont eu l'occasion de me montrer présentaient de nombreux détails qui, rapprochés d'autres faits et d'autres textes, prenaient beaucoup de signification. Il convenait de publier ces documents en les accompagnant d'un commentaire. Je remercie MM. Bernand de m'avoir autorisé volontiers à le faire dans les pages qui suivent.

La documentation nouvelle permet de mieux reconstituer l'histoire chrétienne du monument. Elle révèle en particulier qu'il a reçu de ses nouveaux occupants deux affectations successives : ils en firent d'abord, sous Justinien, un sanctuaire votif dédié à saint Étienne et comprenant tout l'ancien temple, pronaos et naos, puis, plusieurs siècles après, ils l'aménagèrent pour la célébration habituelle de l'Eucharistie en n'utilisant plus qu'une travée du pronaos. Je classerai les différents vestiges suivant cet ordre chronologique.

1. F.W. DEICHMANN, *Frühchristliche Kirchen in antiken Heiligtümern*, dans *Jahrb. d. Deutsch. Archäol. Inst.*, 54 (1939), pp. 105-136, et art. *Christianisierung II (der Monumente)*, dans *Reallex. f. Antike und Christ.*, II (1954), 1228-1241.

2. LETRONNE, *Observations sur l'époque où le paganisme a été définitivement aboli à Philæ dans la Haute Égypte*, dans *Mémoires de l'Institut Royal de France*, X (1833). Notices d'U. MONNERET DE VILLARD, *La Nubie médiévale*, I, Le Caire, 1935, p. 6, et d'H. LECLERCQ, *Philæ*, dans *D.A.C.L.* XIV (1939), 692-703.

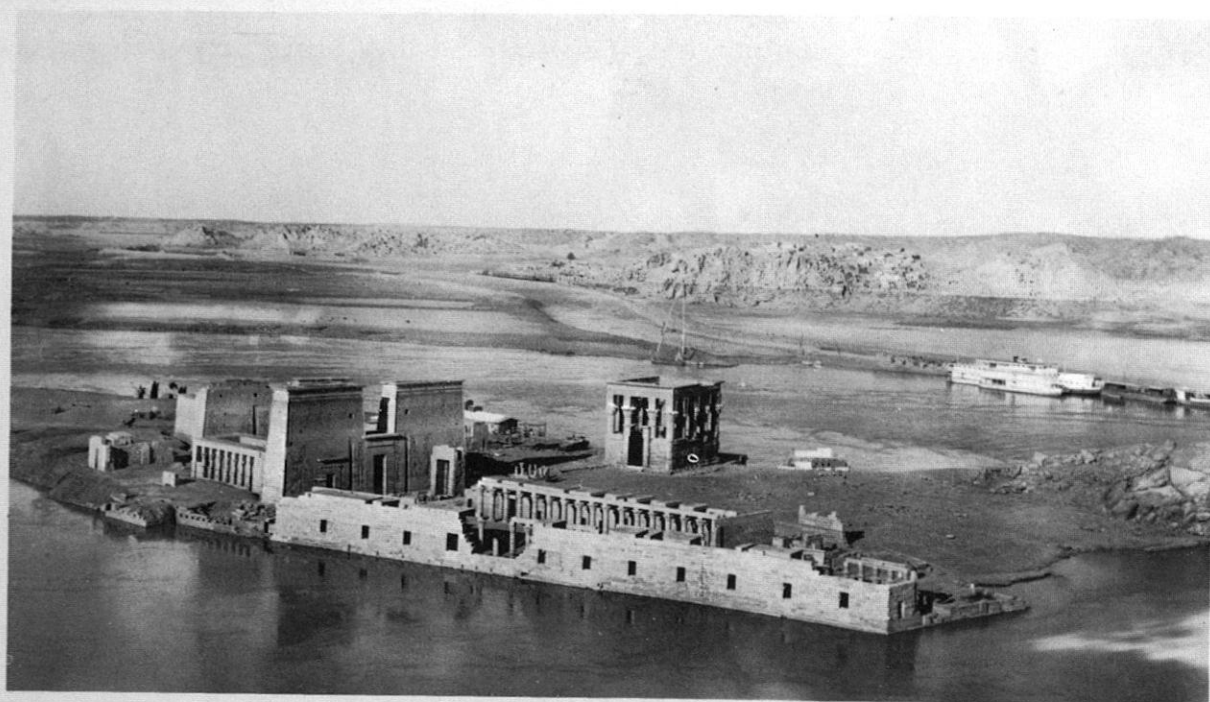


FIG. 1. — Philæ. Le temple d'Isis vu des rochers de Bigeh (Sud-Ouest).

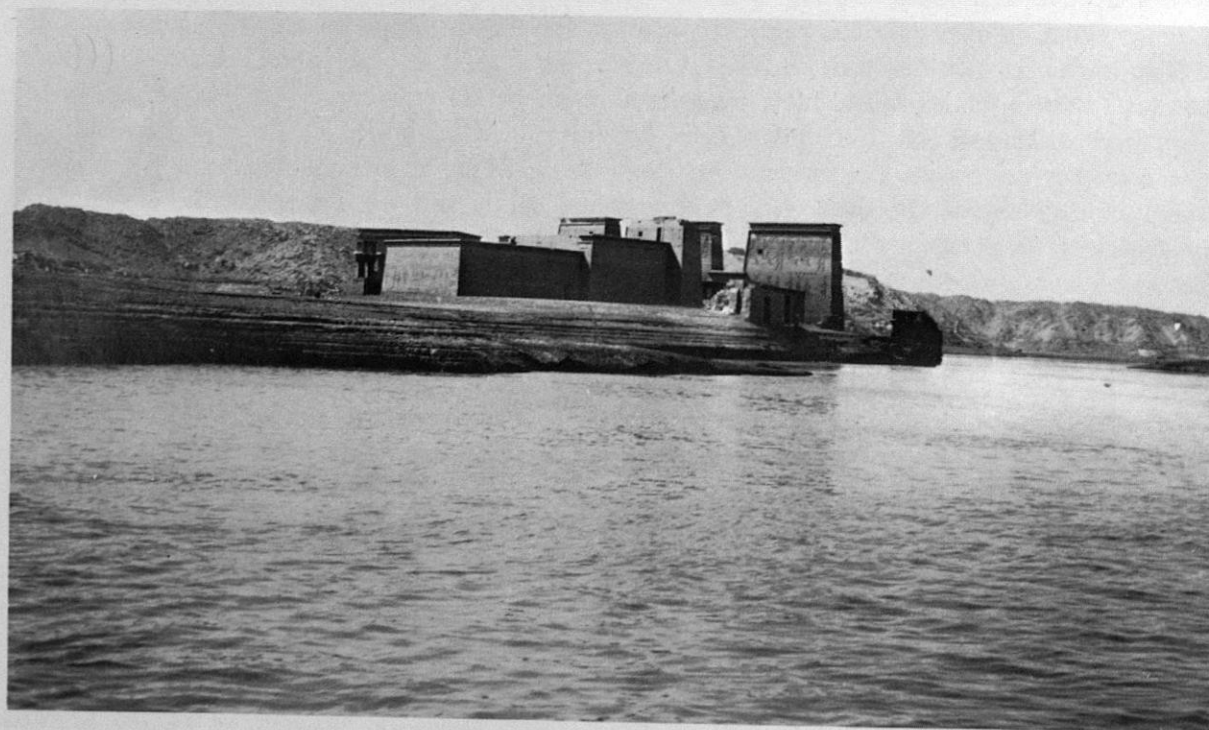


FIG. 2. — Philæ. Le temple d'Isis vu du Nord-Ouest.

Mais avant d'étudier la manière dont les chrétiens ont converti le temple en église, il est utile de déterminer la date de cette conversion et de la replacer dans son contexte historique.

PREMIÈRE ÉPOQUE. — LE SANCTUAIRE VOTIF DE SAINT ÉTIENNE.

1. — La date de la christianisation du temple d'Isis et les débuts de l'évangélisation de la Nubie.

Malgré les constitutions impériales qui avaient ordonné, sous Constance, la fermeture des temples païens puis, sous Théodose II, leur destruction, le temple de Philæ conserva ses prêtres et ses rites jusqu'au VI^e siècle. Il devait ce privilège à sa position à l'extrême sud de l'Égypte. Des accords conclus sous Dioclétien et renouvelés en 451 garantissaient aux Blemmyes et aux Nobades, voisins de l'Empire sur cette frontière, le libre accès au temple et même le droit, à certaines dates, de recevoir la statue de la déesse chez eux pour prendre ses oracles³. Ces peuplades, les Blemmyes surtout, restaient dangereuses, toujours prêtes à lancer des razzias sur le territoire impérial ; Byzance avait lieu de craindre que la fermeture du temple ne provoquât leur colère. Cependant Justinien mit fin à cette longue tolérance. Sur son ordre, écrit Procope, « Narsès le Persarménien, chef de l'armée à cet endroit, détruisit les sanctuaires, jeta les prêtres en prison et envoya les idoles à Byzance »⁴.

La mention de Narsès le Persarménien permet de dater l'événement. Nous connaissons en effet par Procope les grandes étapes de sa carrière et il est assez aisé de retrouver le moment où s'insère son séjour en Haute Égypte.

Originaires de la partie de l'Arménie conquise par les Perses, Narsès et ses deux frères, Aratios et Isaac, qui appartenaient, semble-t-il, à la grande famille féodale des Kamsarakan, avaient commencé par combattre les Byzantins. En 527, lorsque les troupes impériales conduites par Bélisaire et Sittas pénétrèrent pour la seconde fois en Arménie, Narsès et Aratios commandaient une armée pour le compte de Chosroès et forcèrent l'envahisseur à battre en retraite. Mais peu après, les deux frères s'enfuirent à Byzance, où un de leurs compatriotes, Narsès l'eunuque, — le grand Narsès, — qui gérait le Trésor impérial en qualité de cubiculaire, les prit sous sa protection et même, dit Procope, « leur fit don de grandes richesses ». Cette situation enviable encouragea leur frère Isaac à suivre leur exemple : pendant la campagne de 530, il livra aux Byzantins la place qu'il défendait et vint à son tour dans la capitale de l'Empire⁵.

Nous retrouvons Narsès Kamsarakan aux côtés de Narsès le cubiculaire lorsque ce dernier, en 538, débarque en Italie avec des troupes de renfort pour soutenir Bélisaire ; Kamsarakan est un des lieutenants de son compatriote⁶. Narsès le cubiculaire ne put s'entendre avec Bélisaire et leur désaccord contribua à faire perdre Milan aux Byzantins. Pour rétablir

3. PROCOPE, *De bello Persico*, I, 19, 31-35 Haury (Teubner) ; PRISCUS, éd. Bekker-Niebuhr, pp. 153-154.

4. PROCOPE, *l.l.*, I, 19, 37, Ναρσῆς γοῦν, Περσαρμένιος γένος, ... τῶν ἐκείνη στρατιωτῶν ἄρχων τὰ τε ἱερὰ κατεῖλε, βασιλέως οἱ ἐπαγγείλαντος, καὶ τοὺς μὲν

ἱερεῖς ἐν φυλακῇ ἔσχε, τὰ δὲ ἀγάλματα ἐς Βυζάντιον ἐπεμψεν.

5. PROCOPE, *l.l.*, I, 12, 21-22 ; I, 15, 31-33. Sur la famille Kamsarakan : E. STEIN, *Hist. du Bas Empire*, II, Paris, 1949, p. 292, n. 1.

6. PROCOPE, *De bello Gothico*, II, 13, 16-17.

l'unité de commandement, Justinien rappela Narsès le cubulaire à Byzance. Mais il laissa ses lieutenants en Italie. Fidèles à leur ancien chef, ceux-ci acceptèrent mal l'autorité de Bélisaire. Aussi, lorsque ce dernier négocia avec le goth Vitigès son entrée dans Ravenne (mai 540) dans des conditions suspectes, préféra-t-il les éloigner : « il donna l'ordre, dit Procope, à Bessa, à Jean, à Narsès et à Aratios de se disperser avec leurs troupes et de pourvoir eux-mêmes à leurs besoins »⁷. Les quatre généraux soupçonnèrent Bélisaire de vouloir se tailler un royaume indépendant en Italie et le dénoncèrent à l'empereur. Cette accusation et plus encore les mauvaises nouvelles qui parvenaient de l'autre extrémité de l'empire, où Chosroès prenait Antioche en juin 540, déterminèrent Justinien à retirer Bélisaire d'Italie pour l'envoyer sur le front oriental. Alors, continue Procope, « l'empereur confia le soin de l'Italie à Bessa, à Jean et aux autres »⁸. Ces « autres » sont évidemment les deux personnages que Procope a nommés un peu plus haut à la suite de Bessa et Jean, c'est-à-dire Narsès Kamsarakan et Aratios. Narsès resta donc en Italie après le départ de Bélisaire, qui n'eut pas lieu avant la fin de l'année 540.

Enfin, en 543, Justinien rassembla une armée considérable pour envahir la Persarménie : « près de 30.000 hommes, une des plus grandes armées byzantines que connut le VI^e siècle »⁹. Narsès Kamsarakan en faisait partie à la tête d'un corps d'Arméniens et d'Hérules. C'est là qu'il trouva la mort dans une bataille devant Aglon, près de l'actuelle Erivan¹⁰.

Où se situe dans cette carrière l'intervention de Narsès à Philæ ? Plusieurs historiens la placent entre son départ d'Italie et sa mort, en supposant que la prise du temple d'Isis fut décidée par Justinien sous l'influence de Théodora elle-même poussée par le patriarche Théodose d'Alexandrie qui finit sa vie à Byzance et qui, estime-t-on, n'a pas pu y venir avant 540¹¹.

Cette supposition n'est pas fondée. Il n'était nul besoin des recommandations de Théodora et du patriarche pour attirer l'attention de Justinien sur les affaires d'Égypte. Il s'en était préoccupé dès 535, quand le même Théodose avait été élu, le 7 ou le 8 février, au siège d'Alexandrie¹². Le clergé et les moines égyptiens étaient alors divisés en deux clans monophysites farouchement opposés, dont l'un se réclamait de Sévère d'Antioche et l'autre de Julien d'Halicarnasse. L'élection de Théodose, partisan de Sévère, provoqua des troubles dans la ville. Il dut abandonner dès le lendemain l'église et la résidence épiscopales, et le parti adverse lui donna un successeur, qui fut expulsé à son tour trois mois plus tard. C'est alors que Justinien envoya Narsès le cubulaire sur les lieux pour rétablir l'ordre. Le cubulaire ramena sur le trône épiscopal le premier élu, Théodose, et envoya l'autre en exil. Mais ce furent aussitôt de nouvelles émeutes, sauvagement réprimées par le cubulaire : des milliers

7. PROCOPE, *BG*, II, 29, 15.

8. PROCOPE, *BG*, II, 30, 2.

9. STEIN, *l.l.*, p. 499.

10. PROCOPE, *BP*, II, 24, 12; 25, 23-24.

11. En dernier lieu, R. RÉMONDON dans une étude par ailleurs très remarquable, *Soldats de Byzance d'après un papyrus trouvé à Edjou* (dans *Recherches de papyrologie*, I, Paris, 1961, pp. 41-93), pp. 69-70.

12. La date de l'élection de Théodose est fixée par les témoignages suivants : 1^o Le Synaxaire arabe jacobite, traduit du copte, inscrit sa mort au 22 juin et celle de son prédécesseur, Timothée III, au 7 février (éd. et trad. R. BASSET, dans *Patr. orient.*, t. XVII, p. 603 et t. XI, p. 823); 2^o LIBERATUS, *Breviarium*, XX, 142 (éd.

E. SCHWARTZ, *Acta conc. oecum.*, II/4, pp. 135, 2-5) nous apprend que Théodose a été élu avant l'enterrement de son prédécesseur; 3^o Enfin JEAN D'ÉPHÈSE, contemporain de Théodose et monophysite comme lui, qui est allé le visiter « souvent » dans sa résidence d'exil près de Constantinople (*Vita beatorum orientalium*, éd. et trad. B. EVETTS, dans *Patr. orient.*, t. XVIII, p. 526) et qui était informé par ses partisans, nous donne ces précisions (*ibid.*, p. 684) : il est mort en l'an 877 des Séleucides (1^{er} sept. 565-31 août 566) après 31 ans et 1/2 d'épiscopat. Il résulte de ces témoignages, qui sont, de tous, les plus dignes de foi, que Théodose est mort le 22 juin 566 et qu'il avait été élu le 7 ou le 8 février 535.

de personnes périrent dans les deux camps, une partie de la ville brûla, jusqu'à ce que Théodose quittât enfin Alexandrie, en juin 536, appelé à Constantinople par Justinien¹³. Le pape Agapet de Rome venait en effet de rendre visite à l'empereur et avait obtenu de lui que l'évêque d'Alexandrie, connu pour son monophysisme, fût mis en demeure d'adhérer à la foi définie au concile de Chalcédoine¹⁴. Justinien convoquait Théodose pour lui demander cette adhésion, et, sur son refus, il l'exila en Thrace à quelque distance de Constantinople¹⁵. Théodose connaîtra plusieurs lieux d'exil successifs et mourra finalement à Constantinople, peu après Justinien¹⁶. Mais nous n'avons aucun indice qu'il ait été autorisé à y rentrer du vivant de l'empereur. Il est notable, au contraire, que la seule fois où nous voyons Théodose recourir aux bons offices de Théodora, à propos de la mission de Nubie, il ne se présente pas lui-même à la cour, mais il y envoie un prêtre¹⁷. On n'est donc pas fondé à supposer qu'il était en relations suivies avec l'impératrice, qu'il lui servait de conseiller et qu'il a pu exercer de cette manière une influence sur les décisions de Justinien concernant le temple de Philæ ou d'autres affaires égyptiennes. Ce que les textes nous montrent, c'est, à l'inverse, un évêque que Justinien tient rigoureusement à l'écart et qui s'insurge contre la politique religieuse de l'empereur parce qu'elle porte préjudice aux intérêts de son siège¹⁸.

Mais ce rappel d'histoire nous ouvre une autre voie pour déterminer la date que nous cherchons. Nous venons de voir que Narsès le cubulaire était à Alexandrie en 535 et 536; et peut-être y resta-t-il encore en 537, puisqu'il n'a débarqué en Italie qu'en 538. Or, avant ce séjour comme après, nous trouvons à ses côtés Narsès Kamsarakan, entré dans sa clientèle et devenu très vite un homme de confiance qu'il récompense généreusement. Lorsqu'on apprend que ce dernier est passé à Philæ, il vient spontanément à l'esprit que le cubulaire l'a emmené en Égypte comme ensuite en Italie.

Nous savons du reste que Narsès Kamsarakan est resté en Italie comme chef d'une région militaire après 540. Rien n'indique qu'il en ait été rappelé avant les préparatifs de la campagne arménienne, qui eurent lieu à la fin de 542 ou dans les tout premiers mois de

13. LIBERATUS, *Breviarium*, XX, 142-144. La date de 538 retenue par R. RÉMONDON pour le départ de Théodose se heurte au témoignage de LIBERATUS, XX, 143 (p. 135, 15) « Mansit autem in sede Theodosius annum unum et menses quatuor ». Si cette durée est comptée à partir du moment où Narsès rétablit Théodose dans l'église et la résidence épiscopales, on aboutit au mois de novembre 536. Mais il me paraît plus probable que la durée est comptée depuis l'élection de Théodose. Liberatus tient en effet ses informations d'une source monophysite favorable à Théodose; or, pour ses partisans, Théodose avait toujours été le seul évêque d'Alexandrie depuis son élection; même pendant les cinq mois où il n'avait pas eu la jouissance des locaux traditionnels, il avait continué de diriger ses fidèles. Quand ceux-ci parlaient de la durée effective de son épiscopat, ils devaient donc normalement la compter à partir de son élection. Dans ce cas, son départ se place en juin 536. De toute façon, l'année 538 est à écarter.

14. Le pape Agapet est arrivé à Byzance avant le 14 mars 535 (jour où il a consacré Ménas, successeur d'Anthime), et il y est mort subitement le 22 avril 535 (*Liber pont.*, éd. Duchesne, p. 288, 5). Le diacre Pélage est resté ensuite pour continuer les pourparlers. Or, Liberatus dit formellement que Théodose fut convoqué

par lettre à Byzance et qu'il s'agissait de lui demander son adhésion au concile (LIBERATUS, XX, 143-144, p. 135, 24-26; cf. JEAN D'ÉPHÈSE, *Vita beatorum orientalium*, éd. et trad. Brooks, dans *P.O.*, XVIII, p. 528). Il est évident que cette convocation est en relation avec la visite du pape. Celui-ci avait obtenu de Justinien la déposition du patriarche Anthime de Constantinople qui refusait de souscrire au concile; or Rome n'était pas moins préoccupée de la situation d'Alexandrie, où les monophysites détenaient le siège épiscopal depuis quatre vingt ans; elle avait fait de nombreuses réclamations aux empereurs et n'avait pas hésité à rompre la communion avec Constantinople de 484 à 519 à ce propos. Agapet et Pélage posaient certainement le règlement de cette situation comme une condition de la bonne entente entre Rome et Constantinople, et Justinien tenait alors beaucoup à un accord qui pouvait aider grandement les Byzantins en Italie.

15. LIBERATUS, *l.l.*, XX, 144, et JEAN D'ÉPHÈSE, *l.l.*, p. 528, donnent des indications topographiques différentes, mais concordent sur le fait de l'exil (*exilium*, ἐξορία).

16. JEAN D'ÉPHÈSE, *l.l.*, p. 684.

17. JEAN D'ÉPHÈSE, *Hist. eccl.*, pars III^a, IV, 6 (trad. Brooks, C.S.C.O. 106, p. 137, 1).

18. Cf. infra, p. 8.

543. Justinien devait hésiter à retirer des troupes d'Italie, où la situation des Byzantins restait précaire. Mais pour constituer l'armée exceptionnelle lancée sur la Persarménie, il fallut bien opérer des prélèvements ailleurs, et c'est alors que Narsès Kamsarakan paraissait tout désigné à cause des services que pouvaient rendre sa connaissance des lieux et ses relations de parenté ou d'amitié avec les grandes familles arméniennes.

Tout nous invite donc à placer le passage de Narsès Kamsarakan à Philæ et la prise du temple d'Isis pendant le séjour de Narsès le cubiculaire à Alexandrie, entre le milieu de l'année 535 et la fin de 537. Commandant de toutes les forces stationnées en Égypte, le cubiculaire avait naturellement placé ses hommes de confiance aux postes les plus importants. Narsès Kamsarakan ne devait pas être moins que duc de Thébaïde¹⁹.

L'expulsion des prêtres d'Isis et la dévolution du temple aux chrétiens ne furent pas inspirées à Justinien par des motifs seulement religieux. La piété de l'empereur-théologien était grande, certes, mais son sens des réalités politiques ne l'était pas moins. Cette décision signifiait, en fait, la rupture des accords avec les tribus voisines : il est difficile de croire qu'il aurait pris les risques d'une telle provocation dans un temps où ces tribus se tenaient provisoirement tranquilles. C'est bien plutôt un indice que les Blemmyes, qui seront encore en guerre avec l'Empire en 566-567²⁰, avaient profité des troubles d'Alexandrie pour pénétrer sur le territoire impérial et que la mission confiée à Narsès Kamsarakan était précisément de les refouler ; ce n'est pas sans raison qu'un soldat de sa valeur avait été placé à ce poste²¹. Or, en temps de guerre, les prêtres d'Isis, qui comptaient les Blemmyes parmi leurs meilleurs fidèles, ne pouvaient manquer d'être suspects aux autorités byzantines, et leur temple de passer pour un foyer d'intelligence avec l'ennemi. La décision de Justinien, qui aurait été en d'autres circonstances une erreur politique, pouvait alors se justifier par des raisons militaires. Cela explique d'autre part que les prêtres isiaques ne furent pas seulement expulsés, mais faits prisonniers²².

Il n'est pas étonnant de voir le duc de Thébaïde présider en personne à l'opération. Les autres récits que nous avons de fermetures de temples prouvent qu'on amenait sur place des forces imposantes²³, ordinairement dirigées par le gouverneur de la province²⁴. Il faut se représenter comment les choses se passaient. La troupe prenait position autour du temple pour contenir la foule. Lecture était donnée de l'ordre impérial²⁵, puis un groupe de soldats pénétrait dans l'édifice. Ils s'y heurtaient parfois à une résistance, car les prêtres païens n'étaient pas moins prêts à défendre leur dieu que les prêtres chrétiens le leur. A Gaza, par exemple, vers 400, les prêtres du dieu Marnas avaient barricadé les portes du temple avec

19. PROCOPE, *BP*, I, 19, 37, le dit τῶν ἐκείνῃ στρατιωτῶν ἄρχων, ce qui correspond aux fonctions du duc, chef militaire en même temps qu'administratif de la Thébaïde ; cf. J. MASPERO, *L'organisation militaire de l'Égypte byzantine*, Paris, 1912, pp. 82-83.

20. R. RÉMONDON, *l.l.*, pp. 72-80, d'après les papyrus, sans lesquels cette guerre nous serait inconnue.

21. J. MASPERO, *l.l.*, remarque que parmi les ducs de Thébaïde connus, seul Narsès est un homme de guerre ; les autres sont des dignitaires de la cour ou le plus souvent des notables indigènes.

22. Nous avons un autre témoin de cette activité militaire dans le *P. Maspero* 67139 V (J. MASPERO, *Papyrus grecs d'époque byzantine*, t. II), s'il faut le dater de 541-542 comme le pense RÉMONDON, *l.l.*, p. 70. C'est un compte des dépenses faites par le gérant d'un gros propriétaire au cours d'une 5^e et d'une 6^e indiction :

y figurent, ligne 4, un versement à l'« annone des *bis electi* » (troupes d'élite) et, ligne 21, un versement pour les « cordes et les *kilikia* » (cordages et pièces de feutre pour la flotte, cf. RÉMONDON, p. 89). Si ces indications sont celles de septembre 541 à septembre 543, les opérations militaires ont continué après le départ des deux Narsès, envoyés en Italie pour rétablir une situation plus grave.

23. MARC LE DIACRE, *Vie de saint Porphyre* (éd. Grégoire et Kugener) 63, 3, πολλὰν στρατιωτικὴν... χεῖρα THÉODORE, *Hist. eccl.* (éd. Parmentier et Schneidweiler, GCS. 44), V, 21, 7 : « le gouverneur arriva à Apamée avec deux chiliarques et leurs hommes, et la foule se tint tranquille par peur des soldats ».

24. MARC, *l.l.*, 63, 2 ; THÉODORE, *ibid.*

25. MARC, *l.l.*, 63, 9 ; RUFIN, *Hist. eccl.*, II, 23 (P.L., XXI, 530 D) « rescripto recitato ».

des blocs de pierre qui tinrent les soldats en échec pendant plusieurs jours²⁶. La troupe avait ensuite pour mission de « purifier » les lieux²⁷, c'est-à-dire avant tout d'en extraire les idoles. Cette besogne était laissée volontiers aux gens de guerre, car il y fallait un certain courage, comme on en peut juger par le récit que Rufin nous a laissé de la prise du Sérapeum d'Alexandrie, entre 400 et 412 : lorsque le premier soldat pénétra dans l'édifice, la foule poussa un cri d'effroi ; tous, païens et chrétiens, s'attendaient à voir la terre s'effondrer sous lui ou le ciel l'écraser dès qu'il porterait la main sur l'idole, dieu pour les uns, démon redoutable pour les autres ; puis, quand il reparut avec la tête de la statue, ce furent d'autres cris, de triomphe chez les chrétiens et, chez les païens, de déception si l'on en croit Rufin, plus sûrement de scandale et de colère²⁸. Le matériel sorti du temple était trié et les métaux précieux soigneusement récupérés pour le Trésor impérial ; c'est ainsi que les idoles de Philæ furent envoyées à Byzance, où elles entrèrent sans doute à la Monnaie. Si les statues n'avaient qu'un revêtement d'or ou d'argent, on les dépeçait ostensiblement devant la foule²⁹. Les parties en bois étaient jetées dans le tas des meubles et ustensiles sans valeur et l'on mettait le feu au tout³⁰. On devine l'effervescence que de telles scènes provoquaient dans la population et les désordres qui pouvaient s'ensuivre quand la troupe était trop peu nombreuse ou mal commandée. Ainsi, à Gaza encore, après la lecture de l'ordre impérial, quelques hommes de la foule, plus hardis que le grand nombre, s'étaient élancés vers les autres temples pour y pénétrer à la suite des soldats, et l'on s'aperçut bientôt qu'ils avaient fait main basse sur des objets précieux. Marc le Diacre, qui raconte le fait³¹, nous assure que ces voleurs n'étaient pas des chrétiens de Gaza, mais saint Augustin se faisait moins d'illusions sur les motifs réels qui poussaient quelquefois des chrétiens à saccager les temples³². Marc signale aussi que dans les jours suivants on visita les cours et les maisons des particuliers pour détruire les idoles domestiques et saisir les livres païens³³. Il n'indique pas la qualité des perquisiteurs. Étaient-ils envoyés par les autorités régulières ? Nous voudrions en être sûrs. Des clercs ou fidèles sans mandat pouvaient se croire tous les droits après leur victoire³⁴. Car c'était bien d'une victoire des chrétiens qu'il s'agissait dans l'esprit de tous. Le païen Eunape le note après la prise du Sérapeum : « Ils disaient qu'ils avaient vaincu les dieux »³⁵. Nous trouverons l'expression du même sentiment sur les murs de Philæ.

Procopé se trompe en affirmant que Narsès « détruisit les sanctuaires », à moins qu'il veuille dire que Narsès fit disparaître le décor et le mobilier de l'ancien culte. La constitution de Théodose II avait bien ordonné de raser les édifices³⁶, mais les exceptions ne se comptaient plus. Et comment, à Philæ, détruire ces maçonneries énormes ? Justinien jugea plus expédient de les faire remettre à l'évêque du lieu pour les transformer en église.

26. MARC, *l.l.*, 65, 3-4 ; 69, 7-8.

27. EUSÈBE, *Vita Constantini*, III, 55 (éd. Heikel, GCS, p. 103, 16) χεῖρ τε στρατιωτικὴ τῇ τοῦ τόπου καθάρσει διηκονεῖτο.

28. RUFIN, *Hist. eccl.*, II, 23.

29. EUSÈBE, *l.l.*, III, 54 (p. 102, 15) : les émissaires de Constantin font sortir les idoles des temples, « les dépouillent de leurs apparences et montrent aux yeux de tous que sous leur aspect doré il n'y a qu'une chose informe ; ils raclent la matière qui paraît avoir de la valeur, l'éprouvent par la fusion et le feu, gardent l'utile et laissent le reste ».

30. RUFIN, *l.l.* (531 A ; 532 B).

31. MARC, *l.l.*, 65, 11-18.

32. AUGUSTIN, *Ep.* 47, 3 (éd. Goldbacher, CSEL 33,

p. 132, 13) « Et cum templa, idola, luci et si quid huius modi data potestate evertuntur, ... in usus nostros priuatos dumtaxat et proprios non debemus inde aliquid usurpare, ut appareat nos pietate ista destruere, non auaritia ». EUNAPE, *Vita sophistarum*, s. voc. Αἰδέσιος sub fine (éd. Boissonade, p. 472, 24), signale aussi des vols lors de la prise du Sérapeum d'Alexandrie.

33. MARC, *l.l.*, 71 ; cf. 64, 10-11.

34. Le fait est qu'après la prise du Sérapeum, c'est par les soins du « très vigilant » évêque Théophile qu'Alexandrie fut nettoyée de toutes ses statues païennes ; RUFIN, *l.l.*, II, 24 (533 A).

35. EUNAPE, *l.l.* (p. 472, 29) τοὺς τε θεοὺς ἔρασαν νεκρικῶς.

36. Texte *infra*, p. 15, n. 51.

Trois inscriptions du temple nous donnent le nom de cet évêque, Théodore, encore mentionné dans d'autres sources³⁷. Il fut évêque de Philæ pendant plus de cinquante ans ; il avait été consacré par Timothée III d'Alexandrie peu après 525³⁸, et il était encore en vie le 14 décembre 577, lorsque fut apposée sur le mur d'enceinte de l'île une inscription célébrant sa réfection³⁹. Il est surtout connu pour la part qu'il prit, dans les années qui suivirent la suppression du culte d'Isis, à l'évangélisation des Nobades installés dans la vallée du Nil en amont de Philæ⁴⁰. Justinien désirait en effet leur conversion, estimant que le plus sûr moyen de les rendre inoffensifs était de les lier à l'Empire par une communauté étroite de religion et de culture. Il écrivit donc « aux évêques de Thébaïde » pour les presser d'entreprendre cette œuvre apostolique : recommandation qui s'adressait au premier chef à Théodore de Philæ, évêque le plus proche de la frontière. Puis il envoya de Constantinople un prêtre ou un évêque au roi nobade « avec de l'or et des robes de baptême ». Mais le patriarche Théodose d'Alexandrie, exilé près de Constantinople et que ses amis tenaient informé des événements, s' alarma de cette mission qui risquait de gagner la Nubie à la foi de Chalcédoine et de la rattacher directement au siège de Constantinople, alors qu'elle était normalement destinée à entrer dans le sillage monophysite d'Alexandrie. Il dépêcha un prêtre de son entourage, Julien, au roi nobade pour devancer l'envoyé de l'empereur. Le roi se laissa facilement convaincre que son intérêt politique était d'ouvrir son royaume à des missionnaires égyptiens, qui résistaient à la toute-puissance impériale, plutôt qu'à des clercs venus de Byzance. Il déclina les offres du messenger de Justinien et accepta peu après d'être baptisé par Julien avec un grand nombre de ses nobles. Théodore de Philæ se rendit alors en Nubie, territoire rattaché provisoirement à son diocèse. Et quand Julien, vaincu par le climat torride, quitta le pays après deux ans de séjour, l'évêque de Philæ y envoya d'autres prêtres, comme en témoigne l'inscription copte que l'un d'eux a fait graver sur une colonne du temple de Dendur transformé en église. Elle est datée du 22 janvier 559 et porte ces mots : « ... Après avoir reçu la croix des mains de Théodore évêque de Philæ, moi Abraham, le moindre des prêtres, j'ai dressé la croix le jour où l'on a inauguré cette église... »⁴¹. Il fallait citer ce texte, car il nous expliquera une des inscriptions du temple d'Isis, à l'entrée du naos ; en remettant une croix au prêtre Abraham pour qu'il la dresse dans le temple de Dendur, Théodore ne faisait que reproduire le rite qu'il avait observé à Philæ quelque vingt ans plus tôt. Ce geste de Théodore érigeant la croix dans le sanctuaire d'Isis entre 535 et 537 n'avait pas été seulement un événement local ; il s'inscrit dans l'histoire de l'Église comme le premier acte de l'évangélisation de la Nubie.

2. — Le plan du temple.

Pour comprendre les vestiges que nous devons étudier, il est encore nécessaire d'observer le plan des lieux (fig. 6).

Le temple était entouré d'un espace sacré délimité au sud par une façade monumentale encadrant une porte (pylône sud), à l'est, au nord et à l'ouest par un mur dont il ne subsiste

37. J. MASPERO, *Théodore de Philæ*, dans *Rev. de l'hist. des relig.*, 59 (1909), pp. 299-317.

38. D'après JEAN D'ÉPHÈSE, *Hist. eccl.*, IV, 8-9 (p. 149, 9 et 31 ; 141, 15-20), neuf ans après la mort de Théodose d'Alexandrie, c'est-à-dire en 574/75 (cf. *supra*, p. 4, n. 12), Théodore de Philæ avait « près de cinquante ans » d'épiscopat.

39. G. LEFEBVRE, *Recueil des insc. gr.-chrét. de l'Égypte*, n° 584.

40. JEAN D'ÉPHÈSE, *Hist. eccl.*, IV, 6-7.

41. Texte et commentaire de l'inscription dans J. KRAUS, *Die Anfänge des Christentums in Nubien*, Diss. Münster, 1930, pp. 111-114.

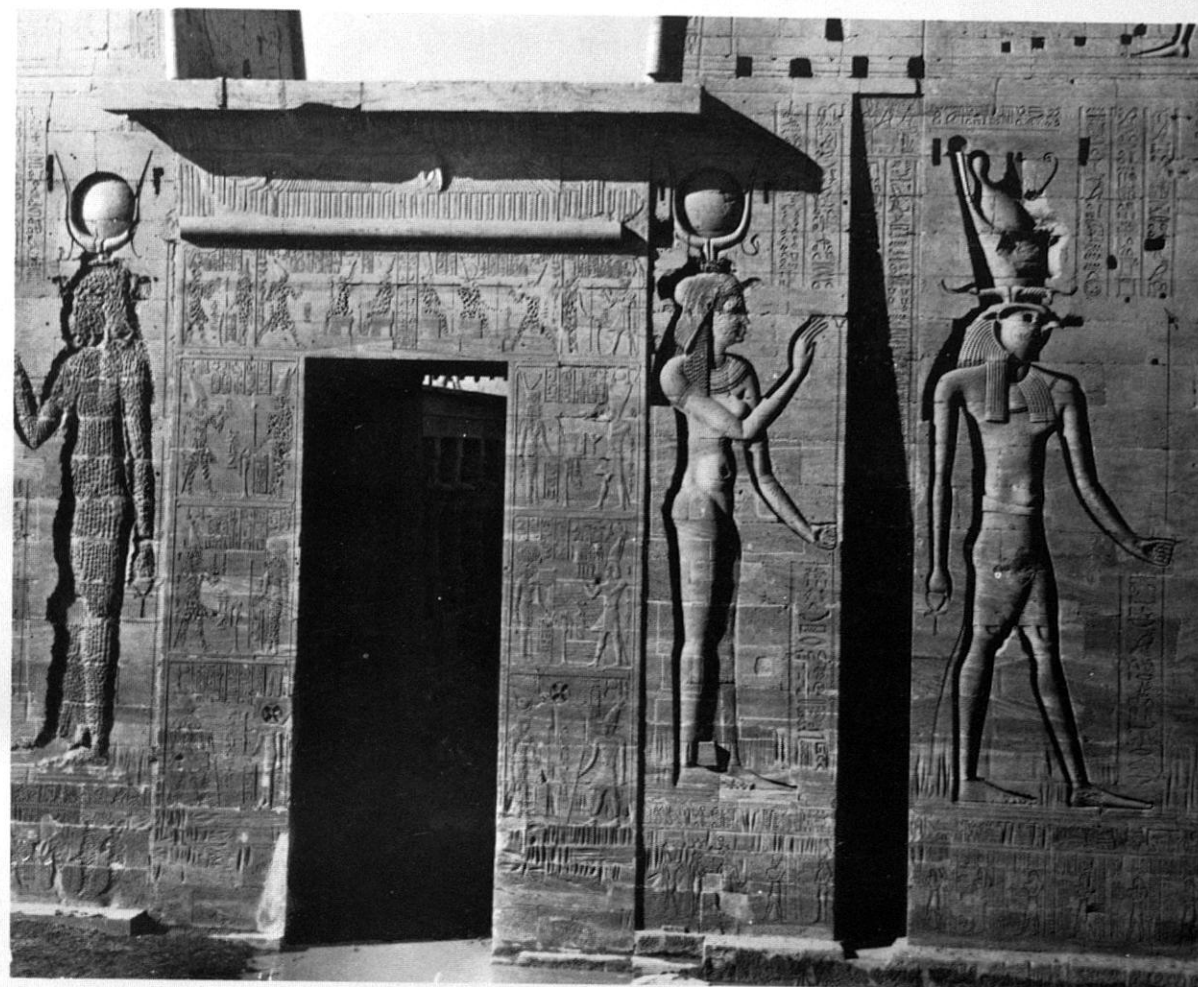


FIG. 3. — Porte centrale du pylône Sud.



FIG. 4. — Porte de Tibère (cl. I.G.N.).



FIG. 5. — Pronaos et porte du naos.

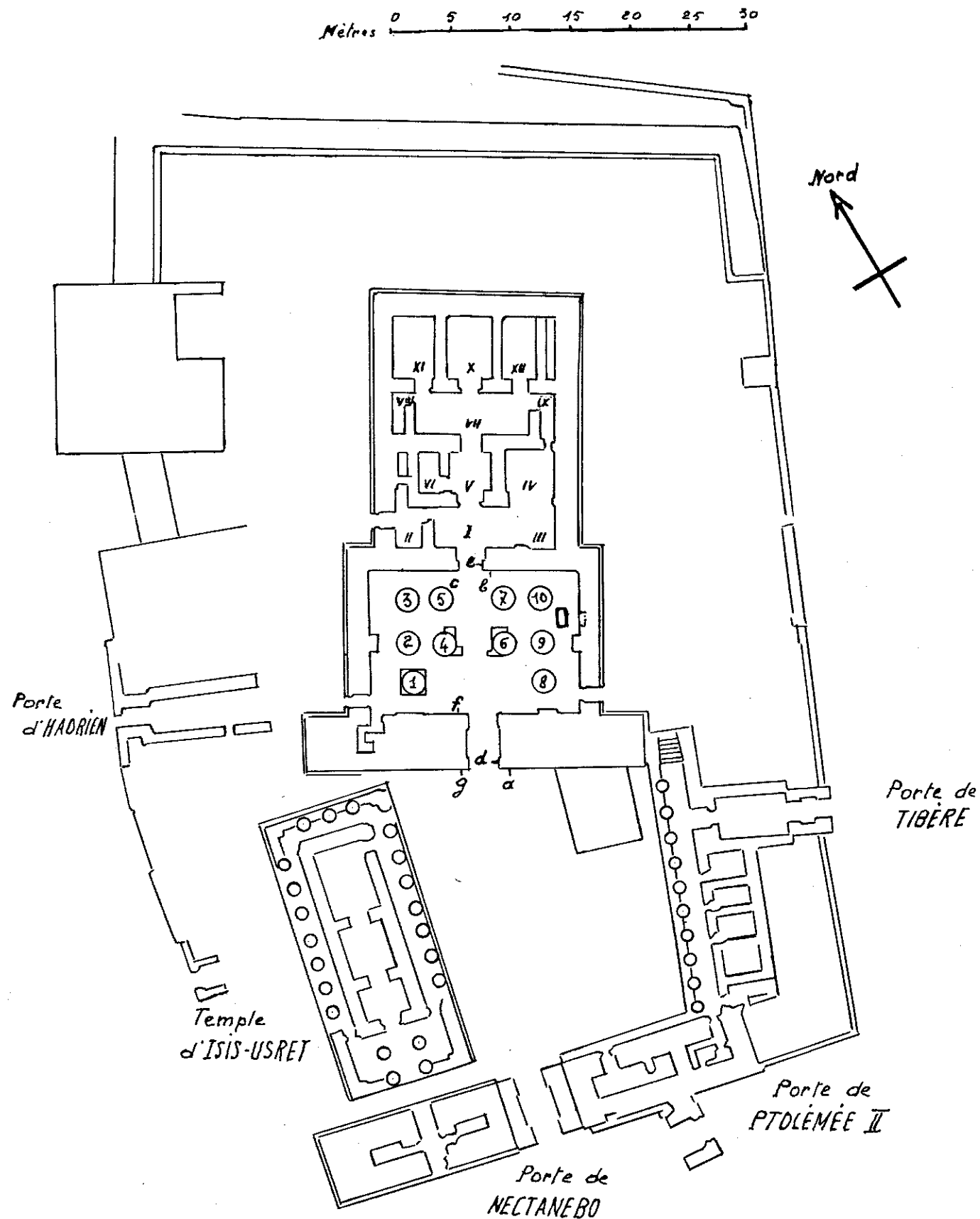


FIG. 6. — Plan du temple d'Isis (d'après H.C. LYONS, *A Report on the Temples of Philae*, Le Caire, 1908, pl. V).

plus que les fondations. A l'ouest, ce mur était interrompu par une porte donnant directement sur le Nil (porte d'Hadrien), vraisemblablement réservée à la déesse lorsque ses prêtres la transportaient dans l'île voisine de Bigeh pour présider les libations offertes à son époux Osiris. Les mortels entraient dans l'enceinte sacrée par deux autres portes : celle du pylône sud (porte de Nectanebo, fig. 3) et une autre dans le mur est (porte de Tibère, fig. 4), toutes deux conduisant à une cour qui précède le temple.

Cette cour est bordée à l'est et à l'ouest par des colonnades derrière lesquelles se dissimulent, d'un côté, un bâtiment qui pouvait abriter les services du temple et, de l'autre, le temple auxiliaire d'Isis-Usret. Au nord se dresse la façade du temple principal (pylône nord) percée d'une porte unique.

Entrons par cette porte : nous sommes dans le pronaos, salle hypostyle dont le toit est soutenu par dix colonnes ; toutefois la partie comprise entre la porte et les colonnes les plus proches (1, 2, 4, 6, 9, 8) n'est pas couverte, de telle sorte que la lumière pénètre dans la salle. On ne remarque pas en entrant deux portes de service, basses et sans ornement, ouvertes dans le mur est et le mur ouest près du pylône. Mais la porte qui attire tous les regards est celle, haute et décorée, qu'on a devant soi : c'est la porte du naos, le lieu interdit où résidait la déesse (fig. 5).

Le naos, un peu moins large et moins haut que le pronaos (fig. 2), est partagé en plusieurs pièces par des murs intérieurs. La pièce I reçoit un peu de lumière par une porte de service percée dans le mur ouest. La pièce V est encore faiblement éclairée par la pièce I ; au delà c'est l'obscurité complète. La statue d'Isis était dans la pièce VII.

Retenons surtout les quatre portes normales d'accès : deux pour pénétrer dans la cour antérieure (pylône sud et porte de Tibère), puis la porte du pronaos (pylône nord) et celle du naos. Toutes ont des croix sur leurs deux montants ; celles du pronaos et du naos ont, en outre, des inscriptions.

3. — Les inscriptions de l'évêque Théodore.

Je commence par les inscriptions puisqu'elles sont par nature les vestiges les plus explicites. Il s'agit pour l'instant des cinq inscriptions placées à l'époque de l'évêque Théodore, à l'exclusion des graffites de pèlerins dont nous nous occuperons plus loin. L'emplacement, le contenu et l'écriture de ces inscriptions les répartissent elles-mêmes en deux séries qui ne paraissent pas avoir été gravées en même temps : on en plaça d'abord trois, l'une à la porte du pronaos, les deux autres à la porte du naos, sur les faces sud des montants, et un peu plus tard on en ajouta deux autres dans les embrasures des mêmes portes. Toutes sont à hauteur d'homme.

A. LES TROIS INSCRIPTIONS DES FACES SUD.

1. Porte du pylône nord, montant est, face sud (a sur le plan).

Presque complètement effacée par un grattage sur lequel nous reviendrons (p. 33), cette inscription n'a pas été relevée par les membres de l'expédition Bonaparte. Letronne l'ignore encore dans l'article déjà cité (p. 1, n. 2). Elle fut publiée pour la première fois par R. LEPSIUS, *Denkmäler aus Aegypten*

und Aethiopen, XII (1859), Bl. 91, Gr. 303, en fac-similé et avec des fautes. Cette édition permit néanmoins à U. WILCKEN, dans *Archiv für Papyrusforschung*, I (1901), 309, de restituer les trois premières lignes. G. LEFEBVRE prit une nouvelle copie, encore fautive, de la pierre et publia dans son *Recueil des inscriptions grecques chrétiennes de l'Égypte* (Le Caire, 1907, n° 586) une reconstitution intégrale du texte faite par G. Millet d'après cette copie ; de cette édition dépendent celles qu'on trouve dans le *Dict. d'arch. chrét. et de lit.* aux trois articles suivants : *Égypte* par H. LECLERCQ, IV (1921), 2505, sans changement ; *Inscriptions grecques chrétiennes* par L. JALABERT et R. MOUTERDE, VII (1926), 669, avec une conjecture nouvelle ; *Philæ* par H. LECLERCQ, XIV (1939), 700, sans changement.

Je restitue d'après la photographie de MM. Bernand (fig. 7 ; le repère qu'on voit sur plusieurs photographies a 20 cm de long).



FIG. 7. — Porte du pylône Nord, montant Est.

+

Ἐγένετο ὁ τόπος οὗτος
ἐν ὀνόματι τῆς ἁγίας καὶ
ὁμοουσίου τριάδος οἴκος
τοῦ [ἁγίου Στεφάνου ἐ]πὶ
τ[οῦ θεοφιλε]στᾶτου πατρὸς ἡμῶν
τ[οῦ ἁπα Θεοδώρου τ]οῦ
ἐπισκόπου· ὁ Θεὸς αὐτὸν
διαφυλάξῃ ἐπὶ μή[χις-
[τον] χρό[νον].

+

Ce lieu est devenu au nom
de la sainte et consubstan-
tielle Trinité maison de
saint Étienne sous notre
père, ami très fidèle de
Dieu, l'évêque Apa⁴² Théo-
dore. Que Dieu le conserve
très longtemps !

42. Est-il besoin de rappeler que *Apa*, forme saïdique de *abba*, père, était un titre d'honneur donné aux ecclésiastiques ? Cf. LEFEBVRE, art. *Apa* du *D.A.C.L.*, I, 2494-2500.

Lignes 1-3 jusqu'à τριάδος, restitution de Wilcken qui s'accorde parfaitement avec les parties lisibles, la longueur des lignes et le vocabulaire de l'époque ; l'expression ἡ ἁγία καὶ ὁμοούσιος τριάς se retrouve en particulier chez Cyrille d'Alexandrie, le théologien le plus lu en Égypte⁴³.

Lignes 3-4, Lefebvre ayant mal lu la fin de la ligne 3, Millet a conjecturé ὁμοουσί[ου καὶ ἀδ[ι]α[ι]ρή[του] [τριάδος ἐ]π[ὶ]...restitution d'ailleurs trop courte que Jalabert et Mouterde ont complétée en ... ἀδ[ι]α[ι]ρή[του] [μόνης τριάδος ἐ]π[ὶ]..., en supposant une asyndète peu vraisemblable. Mais la photographie montre clairement κος au lieu de ρε. Or le mot οἶκος apparaît dans d'autres inscriptions de fondation d'églises accompagné du nom du saint titulaire ; par exemple, Jalabert-Mouterde-Mondésert, *Inscr. gr. et lat. de Syrie*, n° 2004, οἶκος οὗτος τοῦ ἁγίου Σεργίου, — n° 2611, — ἐπὶ τοῦ ἁγιωτάτου Δοσιθέου ἐπισκόπου ἡμῶν ἐθεμελιώθη ὁ οἶκος τῆς ἁγίας Μαρίας. Dans le cas présent, l'église était dédiée à saint Étienne comme nous l'apprend l'inscription 4. Les exemples cités suggèrent la restitution ὁμοουσίου τριάδος οἴκος τοῦ [ἁγίου Στεφάνου ἐ]π[ὶ]..., qui correspond effectivement à l'espace disponible.

Lignes 4-7, restitution de Millet, sauf à la ligne 6 où il conjecturait : τ[οῦ ἁπα Θεοδώρου]ου, trop court pour la ligne ; il suffit de rétablir, d'après l'inscription 5, τ[οῦ ἁπα Θεοδώρου τ]οῦ pour avoir 17 lettres comme à la ligne précédente. Ligne 5, à la place de θεοφιλε(στᾶτου) suggéré par les inscriptions 4 et 5, on pourrait supposer aussi bien ὁσιω(άτου) d'après l'inscription 3, εὐλαβ(εστᾶτου) ou ἁγιω(άτου) comme dans quatre inscriptions provenant d'autres constructions de Philæ et concernant des successeurs de Théodore⁴⁴ ; mais ce détail importe peu.

Lignes 7-9, restitution de Millet d'après l'inscription 3, où la mention de Théodore est suivie du même souhait ; cette formule justifie pleinement les lettres lisibles et la longueur des lignes.

L'inscription est précédée d'une croix suivant une coutume déjà bien établie à cette époque. Le fait que dans notre inscription la croix se trouve au-dessus de la première lettre au lieu d'être à sa gauche comme dans les inscriptions 2 et 3, est dû seulement au manque de place. De même, dans l'inscription 2, la croix initiale se trouve un peu au-dessous de la première ligne à cause d'une écornure de la pierre. La seule conclusion qu'on doit tirer de ces deux particularités, c'est que le lapicide a gravé le texte avant la croix alors que le rédacteur, lui, avait normalement commencé par la croix. Il est une autre différence beaucoup plus importante à noter : les trois inscriptions 1, 2 et 3 ont la croix simple +, tandis que 4, du diacre Posias, emploie Ⳏ et ⳏ. C'est un indice parmi d'autres que 4 n'appartient pas au même programme que les précédentes.

Après ces observations paléographiques, reprenons le texte en entier pour examiner sa rédaction et son contenu. Il mentionne successivement la Trinité, le saint titulaire et l'évêque, nommés par ordre de dignité. Tous ces éléments, fréquents dans les inscriptions de fondation, ont une fonction précise.

S'il est déclaré avant toute chose que ce lieu est devenu une église « au nom de » la sainte Trinité, cet avertissement ne s'adresse pas seulement aux hommes, mais bien davantage aux puissances invisibles. Les formules en ἐν ὀνόματι sont en effet de celles qu'on emploie dans les exorcismes et les consécrationes pour éloigner le démon d'une personne, d'un objet ou d'un lieu. Peterson a noté que la mention de la Trinité comporte souvent cette valeur apotro-

43. Par ex. CYRILLE D'ALEX, *Quod unus sit Christus*, 732 d, 773 c (Sources chrétiennes 97, p. 360, 28 ; 496, 19).

44. LEFEBVRE, nos 592, 593, 598, 599.

païque⁴⁵. Il ne paraît pas douteux que telle soit sa valeur dans les inscriptions de fondation, et à plus forte raison lorsqu'il s'agit d'une église qui avait été auparavant un temple païen, demeure des démons.

Le saint est considéré comme le propriétaire de l'église : « maison de saint Étienne ». Graver son nom à l'entrée n'a pas seulement pour but de renseigner le public. C'est un acte qui a valeur en soi, une manière de sceller la propriété de l'édifice en imprimant dans sa matière même la marque de son propriétaire.

Quant au choix de saint Étienne, il s'explique par l'extension du culte du premier martyr depuis l'invention de ses reliques en 415⁴⁶.

Enfin l'acte de fondation est daté, et puisqu'il s'agit d'un acte religieux, il l'est par le nom de l'évêque, comme il le serait sur un bâtiment civil par le nom de l'empereur.

2. Porte du naos, montant est, face sud (b sur le plan).

Lefebvre n° 590. Pour cette inscription et les suivantes, je me borne à indiquer le numéro de Lefebvre, où l'on trouvera signalées les éditions antérieures (après lui, H. LECLERCQ, dans *D.A.C.L.*, XIV, 698-700). On devra se reporter bientôt à l'édition de M. Étienne BERNAND.

D'après la photographie (fig. 8).

+ Ὁ σταυρὸς
ἐνίκησεν
ἀεὶ νικᾷ +++

+ La croix a vaincu,
elle vainc toujours ! +++

Cette acclamation figure parmi d'autres dans les Actes coptes du concile d'Éphèse de 431 : « Toujours vainqueur, le Christ, vaincra ! La croix a vaincu, elle vaincra toujours ! Longue vie aux empereurs ! Longue vie aux patriarches ! La foi des empereurs vaincra ! La foi des croyants vaincra ! », et encore : « Tu vaincras toujours, Théodose !... Christ a vaincu,

45. E. PETERSON, ΕΙΣ ΘΕΟΣ, *Epigraphische, formgeschichtliche und religionsgeschichtliche Untersuchungen*, Göttingen, 1926, p. 54. Il faudrait ajouter tous les exemples que fournirait la liturgie. Citons seulement

la formule trinitaire qu'on prononce en faisant le signe de la croix ; elle n'a pas d'autre lien avec la croix que leur commune efficacité contre le démon.

46. Cf. *D.A.C.L.*, V (1922), 632-653.

la croix a vaincu ! »⁴⁷. On la trouve encore, à la même date que notre inscription (à un an près), dans les Actes du concile de Constantinople de 536 qui condamne Sévère d'Antioche : Ὁ σταυρὸς ἐνίκησε..., ἡ τριάς ἐνίκησε..., ἐνίκησε ὁ Αὐγουστος..., νικᾷ ὁ Αὐγουστος..., « La croix a vaincu !... la Trinité a vaincu !... l'Empereur a vaincu !... l'Empereur vainc ! »⁴⁸. L'usage des acclamations, et singulièrement des acclamations en νικᾷ, vient, comme on sait, du protocole impérial ; à la fin du II^e siècle, l'empereur Commode se faisait déjà acclamer en ces termes : νικᾷς, νικήσεις ἀπ' αἰῶνος, « Tu vaincs, tu vaincras, depuis toujours ! », car selon la théologie impériale l'empereur est prédestiné depuis toujours à la victoire, il ne peut être que vainqueur⁴⁹. Les chrétiens transposèrent ces formules tantôt sur le Christ, tantôt sur la croix. D'autres cultes les employèrent aussi, notamment celui d'Isis : Ἰσις νικᾷ et Νικᾷ ἡ Εἰσις⁵⁰.

Mais pourquoi graver une acclamation à la croix sur la porte du naos et la placer de telle manière qu'elle soit vue par ceux qui s'apprêtaient à entrer dans le naos ou qui regardaient dans sa direction ? La réponse est fournie par la constitution de Théodose II ordonnant la destruction des temples païens : il y était prescrit d'ériger sur leurs ruines « le signe de la religion chrétienne », c'est-à-dire la croix⁵¹. Dans un temple qu'on ne renversait pas, mais qu'on transformait en église, cette prescription revenait à ériger une croix à la place de l'objet qu'on détruisait de toute façon : l'idole. De fait, nous avons vu le prêtre Abraham observer ce rite dans le temple de Dendur sur l'ordre de Théodore de Philæ⁵². Nul doute que Théodore l'avait observé lui-même pour le temple d'Isis et que la croix était là, dans le naos, remplaçant la statue de la déesse. Pendant les cérémonies, les fidèles l'apercevaient, éclairée par des lampes, dans l'encadrement de la porte et voyaient du même regard l'inscription qui l'acclamait.

« La croix a vaincu » signifiait donc très concrètement la victoire que la croix plantée dans le naos avait remportée sur le démon Isis. Mais on ne saisisait pas tout le sens dont cette acclamation était chargée par ceux qui l'ont rédigée ou lue pour la première fois, si l'on n'évoquait pas les sentiments qui avaient été les leurs auparavant, quand ils voyaient de loin ces bâtiments grandioses et les processions des prêtres isiaques portant leur idole sous les acclamations de ses dévots. A une époque où plus qu'à toute autre les différences religieuses élevaient des barrières sociales infranchissables, la présence de deux cultes dans l'île entraînait inévitablement la division des habitants en deux communautés hostiles. Le temple procurait à celle d'Isis bien des avantages : avec son enceinte et la longue colonnade qui y conduisait il occupait une bonne partie de l'île, et son prestige, sa beauté contribuaient certainement beaucoup à conserver à la déesse une clientèle nombreuse. Par la volonté de l'empereur, l'évêque chrétien et ses fidèles avaient dû supporter longtemps cette concurrence,

47. KRAATZ, *Koptische Akten zum ephesinischen Konzil vom Jahre 431* (Gebhart-Harnack, *Texte und Unters.*, XXVI/2), Leipzig, 1904, pp. 27-29, 49.

48. MANSI, *Ampliss. coll. conc.*, VIII, 1083.

49. DION CASSIUS, 72, 20 ; cf. PETERSON, *l.l.*, p. 152 ; J. GAGÉ, *La théologie de la victoire impériale*, dans *Rev. hist.* 171 (1933), p. 1 s. ; Σταυρὸς νικοποιός, dans *Rev. d'hist. et de philos. rel.*, 1 (1933), p. 370 s. ; A. GRABAR, *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris, 1936, pp. 239-243 ; J. KOLLWITZ, *Oströmische Plastik der Theodosianischen Zeit*, Berlin, 1941, pp. 36-50.

50. Cf. PETERSON, *l.l.*, pp. 153-158 ; pour Isis, p. 157.

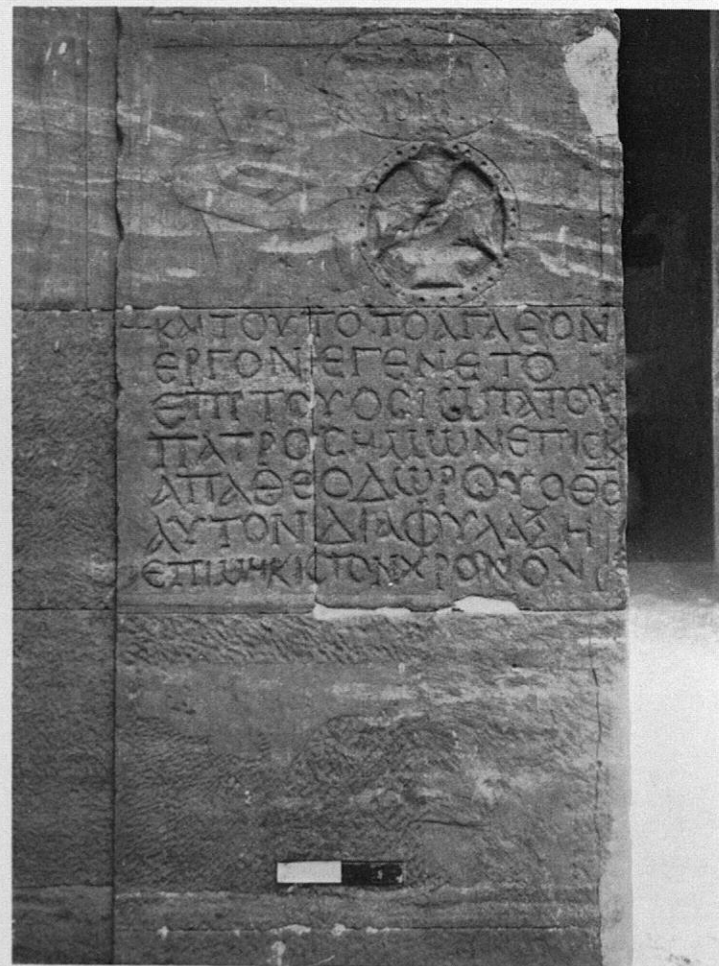
51. *Cod. Theod.* XVI, 10, 25 (éd. Mommsen) « Imp. Theod(osius) et Val(entini)anus AA Isidoro P(ræfecto) P(rætori)o. Omnibus sceleratæ mentis paganæ exsecrandis

hostiarum immolationibus dammandisque sacrificiis ceterisque antiquiorum sanctionum auctoritate prohibitis interdicimus cunctaque eorum fana templa delubra, si qua etiam nunc restant integra, præcepto magistratuum destrui conlocationeque venerandæ Christianæ religionis signi expiari præcipimus, scientibus universis, si quem huic legi apud competentem iudicem idoneis probationibus inluisse constiterit, eum morte esse multandum. Dat. XVIII Kal. Dec. Const(antino)p(oli) Theod(osio) XV et Val(entini)ano IIII AA. cons. (= 14 nov. 435) ».

52. Cf. *supra*, p. 8. Voir aussi l'inscription copte, non datée, du temple de Kalabschah : « Moi, Paul, prêtre, j'ai érigé le premier la croix dans ce lieu », publiée par G. MASPERO, *Notes de voyage*, dans *Annales du Serv. des Antiqu. d'Ég.*, X (1909), p. 5, et reprise par KRAUS, *l.l.*, p. 109.

qui les indignait d'autant plus que l'empereur était chrétien. La pensée qu'un démon avait sa demeure dans l'île leur inspirait aussi de la crainte. Or voici qu'enfin l'idole était détruite, les prêtres emprisonnés, les bâtiments remis à l'évêque : désormais l'île entière était aux chrétiens. Leur sentiment était bien alors celui d'une victoire, comme Eunape le notait après la prise du Sérapeum. Quand la croix supplantait Isis, c'était aussi la communauté chrétienne qui l'emportait sur sa rivale. L'acclamation gravée sur la pierre nous conserve l'écho de celles qui furent poussées dans l'enthousiasme quand l'évêque Théodore franchit la porte du naos avec la croix ; elles répondaient à celles qu'on n'entendrait plus : *Ἰσις νικᾷ*.

Les trois croix marquées à la fin n'ont pas pour but de remplir la ligne, un peu plus courte que la précédente ; une seule croix aurait suffi dans ce cas, et nous ne voyons d'ailleurs pas qu'on ait eu cette préoccupation dans les inscriptions contemporaines **1** et **3**. Mais on se rappellera la valeur du nombre trois dans les formules d'exorcisme. Lorsque saint Antoine chassait le démon d'un possédé, il le faisait, rapporte Athanase, par trois signes de croix⁵³. Une tablette chrétienne de conjuration trouvée près de Traù en Dalmatie se termine également par trois croix : ... *Denontio tibi* (elle s'adresse au démon) *per domino meum ; cave te + + +*⁵⁴. Or nous verrons plus loin toutes les précautions qui furent prises à Philæ pour empêcher le retour du démon dans ce temple qui avait été le sien. Dans un tel contexte, l'acclamation que « la croix a vaincu et vainc toujours » prenait aussi valeur d'avertissement au démon, et les trois croix soulignaient ce caractère d'exorcisme.



3. Porte du naos, montant ouest, face sud (c sur le plan).

Lefebvre n° 591.

D'après la photographie (fig. 9).

+ Καὶ τοῦτο τὸ ἀγαθὸν
ἔργον ἐγένετο
ἐπὶ τοῦ ὀσιωτάτου
πατρὸς ἡμῶν ἐπισκ(όπου)
ἄπα Θεοδώρου · ὁ Θ(εὸς)
αὐτὸν διαφυλάξει
ἐπὶ μήκιστον χρόνον.

L'abréviation d'ἐπισκ(όπου) (ligne 4) est signalée par un trait coupant la barre inférieure droite du κ et par un petit o au-dessus de la même lettre.

53. ATHANASE, *Vita Antonii*, 80 (PG XXVI, 953).

54. Fac-similé dans *D.A.C.L.*, I, 1803-1804, fig. 480.

FIG. 9. — Porte du naos, montant Ouest.

+ *Ce bon ouvrage aussi a été fait sous notre très saint père évêque Apa Théodore. Que Dieu le conserve très longtemps !*

Ligne 1, la formule τοῦτο τὸ ἀγαθὸν ἔργον se retrouve dans des inscriptions de fondation sur des bâtiments divers : sur la forteresse d'Abn Habbe (Syrie), en 566 : ...ἐτελειώθη τὸ ἀγαθὸν ἔρ(γον) τοῦτο ...⁵⁵ ; sur un fortin d'Ikhmindî (Nubie) dans la deuxième moitié du VI^e siècle : τῇ φιλανθρωπίᾳ τοῦ ... Ἰ(ησοῦ) Χ(ριστοῦ) τοῦ Κυρίου ἡμῶν ἐγενετω (sic) τοῦτο τὸ ἔργον ἀγαθὸν εἰς σωτηρίαν τον (sic) ἀνθρωπον (sic) καὶ κτηνῶν...⁵⁶ ; sur une église à Faras (Nubie), pas avant la fin du VI^e siècle : + Τοῦτο τὸ ἀγαθὸν ἔργον ἐπ[ὶ] τοῦ εὐλαβ(εστάτου) πατρὸς ἡμῶν ἀββᾶ Παύλου ἐπισκ(όπου), ἰνδικτίωνος [chiffre]⁵⁷, et sur une autre église à Tafah (Nubie) en 710 : Ἐπὶ τοῦ ιγ' ἔτ(ους) τοῦ φιλ(ο)χ(ρίστου) βασιλ(ίσκου) Μερκουρίου ἐγενετο (sic) οὕτω (sic) ἔργων (sic) ἀγαθὸν ...⁵⁸. Le mot ἔργον a d'ordinaire en épigraphie un sens concret : l'ouvrage construit, le bâtiment. A en juger par l'inscription d'Ikhmindî, ἀγαθὸν paraît indiquer, plutôt que la qualité de l'ouvrage, son utilité (ce fortin est un bon ouvrage parce qu'il servira « à la sauvegarde des hommes et des bêtes » qui s'y réfugieront en cas d'attaque des ennemis). Dans notre inscription, « ce bon ouvrage » est le temple dans son décor nouveau et plus précisément le naos où la croix remplace l'idole.

Καὶ, « ce bon ouvrage aussi », signifie que l'évêque Théodore avait déjà fait quelque œuvre de construction ou de restauration de bâtiment⁵⁹. Le rédacteur fait peut-être allusion à une autre église de Philæ⁶⁰, mais il se peut aussi qu'il veuille seulement mettre en valeur l'aménagement du naos en le distinguant du pronaos.

A la différence de **1** qui avait, en tant qu'inscription de fondation, une fonction précise, celle-ci n'a pas d'autre but que de glorifier Théodore. Il n'a pas paru suffisant de le nommer à l'entrée de l'édifice ; on a encore voulu que les fidèles regardant la croix du naos aient constamment son nom sous les yeux.

B. LES DEUX INSCRIPTIONS DES EMBRASURES.

4. Pylône nord, montant est de la porte, face ouest (d sur le plan).

Lefebvre n° 587.

D'après la photographie (fig. 10).

† Τ[ῇ] τοῦ δεσπότης ἡμῶν Χριστοῦ φιλαν-
θρ[ω]πίᾳ μετασχημ[α]τισάμενος ὁ θεο-
[φι]λέστατος ἄπα Θεόδωρος ἐπίσκοπος
[τὸ] ἱερὸν* τοῦτο εἰς τόπον τοῦ ἀγίου Στε-
φάνου · ἐπ' ἀγαθῷ ἐν δυνάμει Χριστοῦ †
Ἐπὶ τοῦ εὐλαβεστάτου Ποσίου διακόνου
καὶ προεστῶτος †

* lire ἱερὸν.

55. *Inscr. gr. et lat. de Syrie*, n° 1743.

56. S. DONADONI, *Un'epigrafe greco-nubiana da Ikhmindî*, dans *La parola del passato*, XIV (1959), 458-465, avec commentaire. Cette inscription mentionne « Joseph éparque de Talmis » qui est aussi nommé dans l'inscription copte du temple de Dendur placée par le prêtre Abraham sous le pontificat de Théodore de Philæ ; cf. *supra*, p. 8, n. 41.

57. Publiée par K. MICHALOWSKI, *Faras. Fouilles polonaises 1961-1962*, et citée par J. et L. ROBERT,

Bulletin épigraphique, 1966, n° 498 (dans *Rev. des études grecques*, LXXIX, 1966, p. 442). Je corrige d'après l'exemple de Philæ la restitution moins plausible de l'éditeur : ἐπ[ὶ] τῶν αἰσίων χρόνων τοῦ ἀββᾶ Παύλου ἐπ.

58. F. PREISIGKE, *Sammelbuch Griechischer Urkunden aus Aegypten*, I (1915), n° 1594.

59. Autres exemples réunis par J. et L. ROBERT, *Bull. épigr.*, 1958 (*Rev. des ét. gr.*, LXXI), n° 285.

60. *Infra*, p. 42.

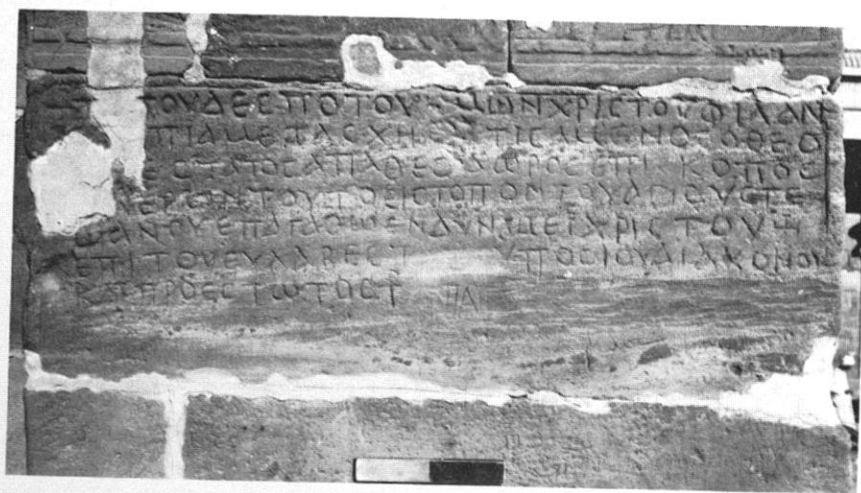


FIG. 10. — Porte du pylône Nord, montant Est, embrasure.

+ Le très fidèle ami de Dieu Apa Théodore évêque qui par la bonté de notre Maître Christ a transformé ce temple en église de saint Étienne (a dédié cette image). Heureux soit-il par la puissance du Christ! + Sous le très religieux Posios diacre et recteur +

Ligne 2, la syllabe μα de μετασχηματισάμενος étant presque complètement effacée par suite d'un choc sur la pierre, Letronne supposait μετασχῆ κτισάμενος⁶¹. Mais la photographie laisse voir nettement la première moitié du μ. L'absence d'un verbe à un mode personnel ne doit pas étonner. Elle n'est pas rare dans les dédicaces avec ellipse d'un verbe tel que ἀνέθηκεν, « a dédié ». A quoi se rapporte cette dédicace ? S'il s'agit du bâtiment entier, elle répète sans intérêt ce qui était déjà dit dans l'inscription de fondation sur la face contiguë du même montant. Mais Letronne signale qu'il y avait « tout à côté » de cette inscription une peinture qui représentait saint Étienne⁶². L'inscription se justifie mieux si elle se rapporte à cette image.

Ligne 4, l'emploi de τόπος accompagné du nom du saint est fréquent dans la littérature et l'épigraphie coptes pour désigner un martyrium, une simple église ou un monastère⁶³. τόπος se lisait déjà dans l'inscription 1 gravée sur le même montant, mais dans son emploi ordinaire, sans le nom de saint Étienne pour complément (ἐγένετο ὁ τόπος οὗτος ... οἶκος τοῦ ἁγίου Στεφάνου).

Ligne 5, ἐπ' ἀγαθῷ se rencontre notamment dans une inscription de Rome en l'honneur de Sérapis : ἐπ' ἀγαθῷ σοι γένοιτο Νειλαγωγέ... καλή σου πᾶσα ὥρα εὐεργέτα Σάραπι⁶⁴, et, avec une variante, dans une inscription de Pergame à l'adresse des ouvriers qui ont construit un

61. D'où sa traduction (p. 197) : « Qu'il participe à la miséricorde de Notre Seigneur le très chéri de Dieu, abbé Théodore évêque, ayant construit ce temple dans un lieu consacré à S. Étienne, pour un bien, avec l'aide du Christ + sous le très pieux Posias, diacre et préposé ». LECLERCQ, *D.A.C.L.*, XIV, 699, conserve à tort cette traduction tout en écrivant μετασχηματισάμενος d'après Lefebvre.

62. LETRONNE, *l.l.*, p. 197 ; cf. *infra*, p. 27, n. 94.

63. Voir, par ex., l'homélie de Théophile sur les Trois

Enfants, dans H. DE VIS, *Coptica*, V, *Homélies coptes de la Vaticane*, Città d. Vaticano, 1929, pp. 124, 135, 149 (martyria) ; à Philæ même, en 753, l'inscription copte d'une simple église, « topos de la sainte Mère de Dieu » (MONNERET DE VILLARD, *La Nubia med.*, I, p. 8) ; pour une laure, *P. Lond.* 1733, 36 (t. V, p. 192), daté de 594, en grec, et MALLON, art. *Copte du D.A.C.L.*, t. III.

64. *IG*, XIV, 1027 ; citée avec la suivante par PETERSON, *l.l.*, p. 316.

temple : ἐπ' ἀγαθῷ τοῖς τεχνίταις⁶⁵. L'optatif du premier exemple montre que c'est une formule de souhait, et le second exemple prouve qu'elle pouvait s'employer sans verbe. Dans les deux cas, le destinataire du souhait est indiqué par un complément au datif. Mais ce datif pouvait être également omis quand le destinataire était suffisamment désigné par le contexte. Ainsi dans une autre inscription de Philæ gravée sur le mur du quai à l'occasion de sa reconstruction en 577 Τῇ τοῦ δεσπότη Θεοῦ προνοίᾳ... ἀνεκτίσθη τὸ τεῦχος τοῦτο... ἐκ σπουδῆς καὶ ἐπιεικίας Μηναῖ τοῦ λαμπρ(οτάτου) συ[γγ]ουλαρίου τῆς δουκιάνης τάξεως ἐν μηνὶ χοῖακ ιη' ἰνδικ(τίωνος) ια' ἐπ' ἀγαθῷ⁶⁶. La phrase est complète après la date ; ἐπ' ἀγαθῷ s'y ajoute comme un vivat indépendant adressé au singularis Ménas et aux autres artisans de l'œuvre précédemment nommés. Ces exemples éclairent notre inscription : ἐπ' ἀγαθῷ est une acclamation en l'honneur de Théodore, à la fois bravo et souhait comme notre « Qu'il vive ! »⁶⁷. Elle est parallèle au souhait qui terminait l'inscription 1.

Le complément ἐν δυνάμει Χριστοῦ ne se rapporte pas à μετασχηματισάμενος mais à ἐπ' ἀγαθῷ ; sinon il ferait double emploi avec τῇ φιλανθρωπίᾳ... Χριστοῦ au début de l'inscription. C'est une manière de christianiser un vœu d'origine païenne.

La croix ⲥ sépare intentionnellement les lignes 6 et 7 des précédentes : il ne faut pas comprendre que l'évêque Théodore a transformé ce temple en église sous le diacre Posios, mais que l'inscription a été placée sous le diacre Posios. La croix sert ici de ponctuation comme aussi à la fin de l'inscription.

Lignes 6-7, Ποσίῳ peut être le génitif de Ποσίας (Letronne) ou de Πόσιος. Aucun témoin du nominatif n'étant enregistré dans le *Namenbuch* de Preisigke, je laisse la question à de plus compétents. Disons provisoirement Posios. Ce Posios donc était diacre et προεστώς. Ce dernier mot n'est pas un titre de la hiérarchie ecclésiastique. On le trouve appliqué à des clercs de tout rang, diares⁶⁸, prêtres⁶⁹ ou évêques⁷⁰, mais toujours en tant qu'ils sont les chefs d'une communauté ou d'un sanctuaire. Il signifie donc que Posios présidait aux destinées de la nouvelle église.

Bien que cette inscription se présente sous la forme d'une dédicace faite par l'évêque Théodore, il est clair d'après les deux dernières lignes que c'est le diacre Posios qui a pris l'initiative de la faire graver et qui l'a rédigée ; mais il s'est conformé aux exigences du formulaire courant en laissant à l'évêque l'honneur de tout. D'autre part, plusieurs indices laissent voir qu'elle n'a pas été rédigée et inscrite en même temps que les trois précédentes : l'écriture beaucoup moins soignée, la forme différente des croix, l'absence d'abréviations, le réemploi du mot τόπος de l'inscription 1 dans un sens un peu différent. Si, comme il semble, elle se rapporte directement à la peinture qui se trouvait « tout à côté », on peut conjecturer qu'elle a été gravée lors de l'achèvement des travaux d'aménagement intérieur, tandis que

65. M. FRAENKEL, *Die Inschriften von Pergamon*, Berlin, 1890, n° 333.

66. LEFEBVRE, n° 584 ; cf. 597.

67. Traduire littéralement « pour un bien » ne rendrait pas l'acclamation et ne signifierait plus rien dans ce cas.

68. Ici et dans un papyrus d'Edfou, de 613/620, cité par PREISIGKE, *Sammelbuch*, n° 5114, ligne 48 (VII), [Πιστῶς] υἱὸς Μηναῖ ἐλάχ(ιστος) διάκονος καὶ προεστώς τοῦ ἁγίου μ[οναστηρίου] ἁββᾶ Κύρου.

69. LEFEBVRE, n° 313, [Σ]τῶλη τοῦ μακ(αρίου) ἁπα Ψατου προεσ(υτέρου) καὶ προεστ(ῶτος) ἐβίωσεν ἐ [τῶν]

νη' ἐπὶ [μη] ν [ὸς ...]. Il doit s'agir du chef d'un monastère comme cet autre prêtre nommé dans un papyrus (GRENFELL et HUNT, *New classical fragments and other greek and latin papyri*, Oxford, 1897, 90, 23) : Κουακὸς προεσ(υτέρου) καὶ προεστῶς τοῦ εὐαγ(οῦ)ς μοναστηρίου ἁββᾶ Ἀγενοῦς.

70. JUSTIN, *Apol.*, I, 65, 3, pour le président de l'assemblée eucharistique, qui est normalement l'évêque, mais Justin s'adressant à des païens évite d'employer le terme technique ; HIPPOLYTE, *In Danielelem*, IV, 18, 1 (éd. Bonwetsch, GCS, I, p. 230, 11) ... ἐν τῇ Συρίᾳ προεστῶς γὰρ τις τῆς ἐκεῖ ἐκκλησίας... Cf. EUSEBE, *Hist. eccl.*, VII, XXVII ; XXVIII, 3 ; XXXII, 1, etc.

celles des faces sud l'avaient été lors de la prise de possession officielle des lieux. La pose d'une nouvelle inscription n'était pas nécessaire, mais le diacre Posios a saisi cette occasion de faire figurer son nom sur l'édifice sous prétexte de rendre un nouvel hommage à l'évêque Théodore.

Pour superflue qu'elle ait été à ce moment-là, cette inscription nous est très utile. C'est par elle que nous connaissons le nom du saint titulaire, maintenant qu'il est effacé sur l'inscription 1. Surtout, elle nous transmet un renseignement important sur l'utilisation qui a été faite de l'ancien temple en nous apprenant qu'un simple diacre en était le chef. Cela suppose en effet qu'il n'y avait pas de prêtre attaché à la nouvelle église ; autrement il aurait été nommé avant le diacre Posios, et celui-ci, en tout cas, n'aurait pas pu se dire *προεστώς*. Car, même si les diacres ont souvent exercé dans l'Église ancienne une influence plus grande que les prêtres, hiérarchiquement ils ont toujours passé après eux. Il suffira de renvoyer à l'inscription de Sevrihissar près d'Ancyre⁷¹ et, en Égypte même, à celle du linteau d'El Mu' hallaka au Vieux Caire⁷² qui nomment un prêtre et un diacre : dans l'une et dans l'autre le prêtre est nommé avant le diacre, qui prend seulement le titre d'économe (*οἰκονόμος*) ; celui qui préside c'est le prêtre, expressément qualifié à El Mu' hallaka de *πρόεδρος*, équivalent de *προεστώς*. Posios ne peut se dire *προεστώς* que parce qu'il n'a pas de prêtre au-dessus de lui⁷³. Il n'aurait pas pu davantage prendre ce titre si l'église avait servi de cathédrale à l'évêque. On doit donc en conclure que l'ancien temple ne servait pas habituellement à la célébration de l'Eucharistie. Siège d'un évêché depuis le IV^e siècle⁷⁴, Philæ avait déjà ses églises⁷⁵. Une longue tradition les rendait vénérables, les fidèles les aimaient à cause de tous les souvenirs personnels et familiaux qu'elles évoquaient pour eux : Théodore n'allait pas les désertier au profit de l'ancienne demeure d'Isis. Il n'a fait de celle-ci ni sa cathédrale ni une église auxiliaire pour cette partie de l'île, mais un simple sanctuaire votif.

5. Porte du naos, montant est, embrasure (e sur le plan).

Lefebvre n° 589.

D'après la photographie (fig. 11).

71. CIG, 822 (LECLERCQ, *D.A.C.L.*, IV, 1886) Θεοῦ προνοία ἐπὶ τοῦ πρωτοπρεσβυτέρου καὶ περιοδεύτου Θεοφιλέστου ἐκτίσθη τὸ ἔργον τοῦτο καὶ ἐπὶ τοῦ εὐλαβεστάτου διακόνου [κ]ε οἰκονόμου Κυριακοῦ.

72. LEFEBVRE, n° 69, ou, d'après la lecture de Jouguet, M. SACOPOULO, *Le linteau copte dit d'Al-Moallaka*, dans *Cahiers arch.* IX (1957), pp. 97-115.

73. Il en va de même du diacre Surus qu'une inscription copte de Djémé qualifie à la fois de *προεστώς* et *οἰκονόμος* (les deux mots étant conservés dans le copte) ; texte dans MALLON, art. *Copte* du *D.A.C.L.*, III, 2826 ; *οἰκονόμος*, administrateur, était la charge normale du diacre, mais dans le cas présent celui-ci peut se dire aussi *προεστώς* parce qu'il cumule les deux fonctions.

74. Dans son *Tome aux Antiochiens*, écrit en 362, Athanase cite dans une liste d'évêques un Μάρκος Φιλῶν ; LECLERCQ (*D.A.C.L.*, XIV, 697), faisant écho

à Letronne, s'étonne de l'existence d'un évêché à Philæ à cette date et se demande si Φιλῶν ne serait pas une faute de copie pour Σιλῶν, qui désignerait la localité de *Sile* en Basse Égypte. Mais on n'a pas d'autre exemple que le nom de Sile ait été employé au pluriel, tandis que c'est la forme normale de « Philæ ». L'existence d'évêchés en Haute Égypte n'a rien d'étonnant trois siècles après l'introduction du christianisme à Alexandrie et quarante ans après la paix de l'Église. Une ville de garnison comme Doura Europos avait des chrétiens et une église dès le III^e siècle ; Philæ, place forte qui défendait la haute vallée du Nil, pouvait très bien avoir un évêque dès le IV^e.

75. Dans une requête adressée à Théodose et Valentinien II (383-392), l'évêque de Syène, Appion, demandait que ses églises soient protégées par l'armée comme l'étaient celles de Philæ (papyrus Z de Leyde ; U. WILCKEN, *Chrestomathie*, 1912, n° 6 ; texte reproduit par LECLERCQ, *D.A.C.L.*, XIV, 694).

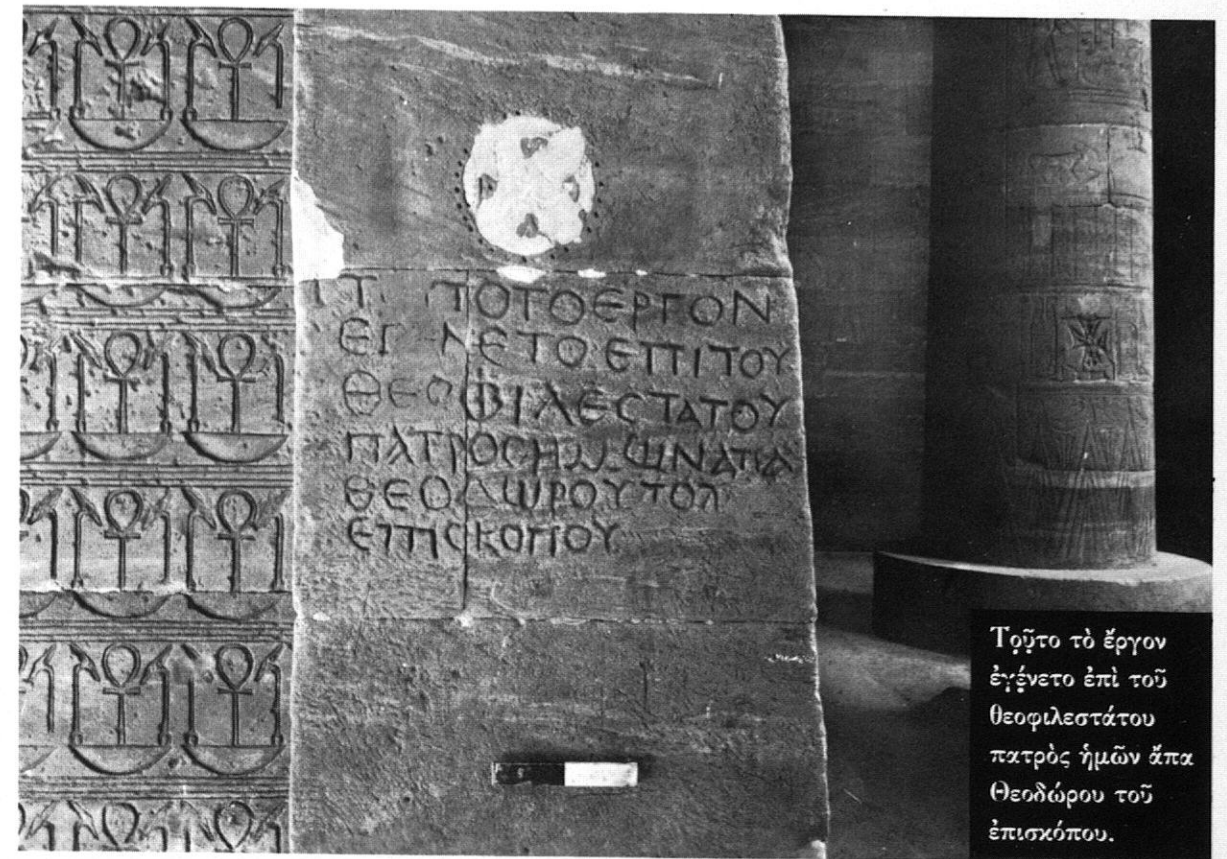


FIG. 11. — Porte du naos, montant Est, embrasure.

Le texte est précédé d'une croix dont on ne peut discerner la forme exacte.

Cet ouvrage a été fait sous notre père, ami très fidèle de Dieu, l'évêque Apa Théodore.

Le texte s'inspire de l'inscription 3 gravée à la même porte (Καὶ τοῦτο τὸ ἀγαθὸν ἔργον ἐγένετο ἐπὶ...) en laissant tomber tout ce qu'elle avait d'un peu caractéristique (καὶ et ἀγαθόν), il n'y a plus d'abréviations et l'écriture est beaucoup plus grossière. Tous ces traits font penser que cette inscription n'appartient pas au même programme que les trois premières. On voit mal, du reste, pourquoi le premier programme aurait prévu dans cette embrasure une inscription qui faisait double emploi avec 3. Elle ne semble pas avoir d'autre raison d'être que de faire pendant à l'inscription 4 placée dans l'embrasure de l'autre porte. Bien qu'elle n'ait pas été inscrite par le même lapicide que 4 (les υ en particulier n'ont pas la même forme), elle peut avoir le même rédacteur. Quoi qu'il en soit, elle ne dit rien que nous ne sachions déjà.

4. — Les croix sur les montants des portes.

Les inscriptions ne sont pas les seuls signes chrétiens qui apparaissent sur les portes. Les quatre portes principales (pylône sud et porte de Tibère donnant accès à la cour anté-

rieure, pylône nord pour l'entrée dans le pronaos et porte d'entrée du naos) ont en outre, sur leurs deux montants, des croix inscrites dans un cercle et gravées sur la face du montant tournée vers l'extérieur (face est pour la porte de Tibère, face sud pour les trois autres). Les deux croix de la porte du naos sont ainsi placées au-dessus des inscriptions 2 et 3 et destinées comme elles à être vues par des fidèles regardant en direction du naos (fig. 7 et 8). Cette situation suffit à prouver que toute cette série de croix appartient au premier aménagement chrétien du temple, où tout était centré sur le naos, alors que le remaniement copte supposera des fidèles groupés dans une seule travée du pronaos et regardant vers l'est.

La documentation dont je dispose montre encore deux croix du même dessin dans les embrasures des portes du pronaos et du naos. Celles-ci ont pu être ajoutées en même temps que les inscriptions 4 et 5 des mêmes embrasures, à moins que la série entière ait été gravée à ce moment-là, un peu plus tard que les inscriptions 1 à 3. Toutes ces croix remontent en tout cas à l'époque de la christianisation du temple. Après avoir examiné leur dessin et leur ornementation, il y aura lieu de préciser leur fonction.

1) Leur dessin et leur ornementation.

Leur dessin avait le double avantage d'être plus ornemental qu'une simple croix et facile à réaliser avec un compas de maçon : on traçait d'abord le cercle, puis, en appliquant une des pointes du compas aux extrémités de deux diamètres se coupant à angle droit, on obtenait le tracé des quatre branches de la croix ; il suffisait ensuite d'évider l'espace compris entre les branches et celui compris entre les extrémités des branches et le cercle.

Ces croix ont reçu de plus une ornementation abondante et variée. Le graveur a souvent ménagé entre les branches des ornements en forme de bouton et souligné le contour des branches par un trait (fig. 7, 8, 9, 12). On voit aussi dans la plupart des cas un trou au milieu de chaque branche et des trous semblables disposés autour du cercle. Ces trous servaient de logement à des cabochons de pierre ou de verre, manière traditionnelle d'orner les croix : on sait que Théodose II, vers 430, avait fait dresser sur le Calvaire, une croix « d'or garnie de pierres et verreries »⁷⁶ ; il existait aussi sur une place de Constantinople une croix « dorée avec pierres et verreries » (αεχρυσωμένον διὰ λίθων καὶ ὑάλων) probablement plus ancienne, qui peut avoir inspiré les grandes croix gemmées qui sont représentées sur la mosaïque absidiale de plusieurs basiliques (Sainte-Pudentienne à Rome, Saint-Apollinaire *in Classe* à Ravenne) et celles qu'on voit sur quelques sarcophages, tenues par un Christ debout⁷⁷.

A la figure 8, les cabochons du pourtour se trouvent seulement dans le prolongement des branches ; dans les autres cas, ils forment un cercle complet. A la figure 9, ce cercle de cabochons est lui-même entouré d'un cercle gravé qui accentue la ressemblance avec la couronne gemmée des empereurs de cette époque telle qu'on la voit sur le célèbre ivoire Barberini du Louvre, de peu antérieur à nos croix⁷⁸.

76. THÉOPHANE, *Chronographia*, an. 5920 (éd. de Bonn, vol. I, p. 134, 1), σταυρὸν χρυσοῦν διατέλλον.

77. Cf. E. DINCKLER, *Bemerkungen zum Kreuz als tropäion*, dans *Mullus. Festschrift Theodor Klauser*, Münster (Westph.), 1964, pp. 71-78.

78. Les bonnes reproductions n'en manquent pas :

Ch. DIEHL, *Justinien et la civilisation byzantine au VI^e siècle*, Paris, 1901, frontispice ; LECLERCQ, *D.A.C.L.*, IV, 1156-1157, fig. 3773 ; R. DELBRUECK, *Consular-diptychen*, Berlin-Leipzig, 1929, n° 48, Abb. 2 et 4, pp. 190 et 195 ; A. GRABAR, *L'âge d'or de Justinien*, Paris, 1966, pl. 319.

Sur le pylône sud (fig. 12), croix et cercle de cabochons sont entourés d'une couronne de laurier gravée au trait. Cet insigne de victoire a d'abord servi dans l'art chrétien à entourer le monogramme $\chi\rho$ représentant le Christ : ainsi sur les sarcophages de la résurrection⁷⁹ et sur la face sud de la colonne d'Arcadius (395-408)⁸⁰. Mais sur la face ouest de la même colonne, la croix remplace le chrisme au centre d'une couronne de lauriers soutenue par deux anges ailés⁸¹. En Égypte, la même scène se retrouve sur un bandeau sculpté de l'église sud de Baouît⁸², et la croix laurée sera l'un des ornements fréquents des stèles d'Herment⁸³. Rappelons aussi le vers de Paulin de Nole décrivant une croix « entourée d'une couronne fleurie », *ardua floriferae crux cingitur orbe coronae*⁸⁴.

Au montant est du pylône nord (fig. 7), c'est une dentelure qui entoure la croix. Peut-être figure-t-elle des rayons lumineux comme celle qui surmonte la couronne de l'empereur sur des monuments et des monnaies qui remontent à l'époque où s'est épanouie la théologie solaire, dans la seconde moitié du III^e siècle et encore sous Constantin⁸⁵. Ce n'est sans doute pas ce modèle, trop ancien, qui a influencé le graveur de Philæ ; mais l'idée d'une croix lumineuse était dans les esprits, suggérée par Mt. 24, 30 : « Le signe du Fils de l'homme apparaîtra dans le ciel » ; on connaît la lettre de Cyrille de Jérusalem à l'empereur Constance racontant l'apparition dans le ciel de Jérusalem d'une gigantesque

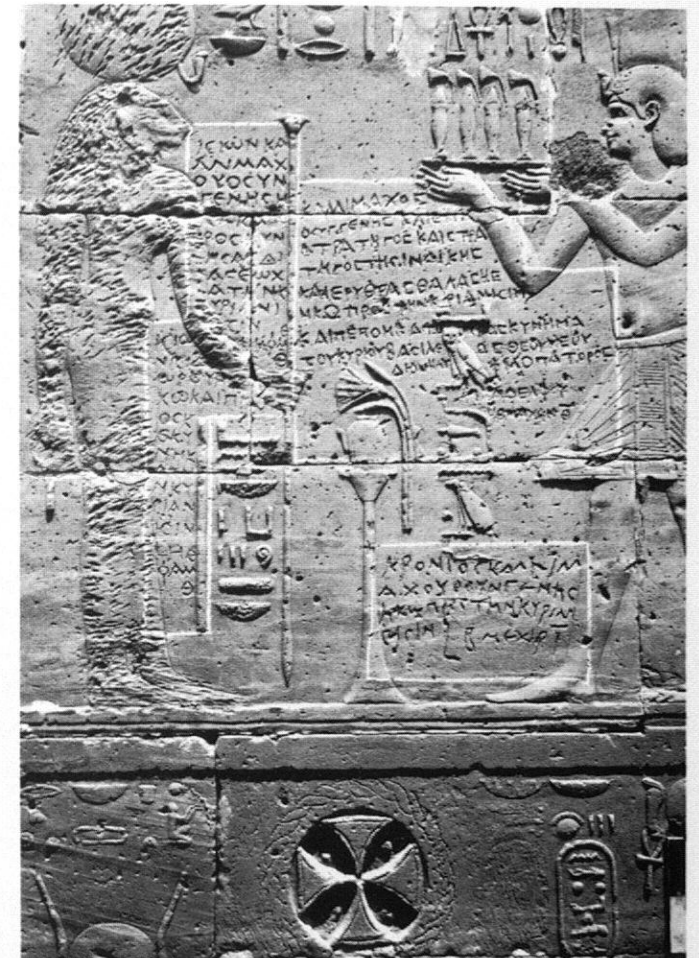


FIG. 12. — Porte du pylône Sud, montant Est, face Sud.

79. G. WILPERT, *I sarcofagi cristiani antichi*, vol. II, tav. XVIII, 5 ; CCXXXII, 6 ; CCXXXVIII, 7 ; CCXXXIX, 2 ; CCXXXI, 1 et 2 ; G. de JERPHANION, *La voix des monuments*, Paris, 1930, pl. XXVIII, pp. 156-157.

80. GRABAR, *L'empereur*, pl. XIV ; KOLWITZ, *l.l.*, Beilage 5.

81. GRABAR, *ibid.*, pl. XV ; KOLWITZ, *l.l.*, Beilage 6. Une croix de même facture que celles de Philæ et entourée d'une couronne de lauriers se voit aussi sur le diptyque dit de Saint-Lupicin, du VI^e siècle, probablement originaire de Constantinople ; cf. A. GRABAR, *L'âge d'or de Justinien*, pp. 292-293 et fig. 338.

82. E. CHASSINAT, *Fouilles à Baouît* (Mém. de l'Inst. fr. d'archéol. or., 13), Le Caire, 1911, pl. LXXXVIII ; cf. pl. LXX.

83. A. MALLON, art. *Copte du D.A.C.L.*, III, 2831-2835, fig. 3268, 3271, 3272.

84. PAULIN DE NOLE, *Epist.* 32, 14 (éd. Hartel, CSEL 29, p. 289, 8).

85. H.P. L'ORANGE, *Sol invictus imperator. Ein Beitrag zur Apotheose*, dans *Symbolae Osloenses*, III (1934), p. 96, Abb. 5 ; M.R. ALFOELDI, *Die Sol Comes. Münze vom J. 325*, dans *Mullus*, pp. 10-16 et Taf. 3.

« croix de lumière »⁸⁶. Cependant cette manière d'orner la croix s'avère très rare. Ces différences dans l'ornementation ne manifestent pas seulement un souci de variété. Il semble d'après la gravure des croix qu'il y ait eu plusieurs graveurs différents (comparer les figures 7 et 12) à qui une certaine initiative était laissée.

2) Leur fonction.

Leur décoration et leur dessin même faisaient de toutes ces croix des signes glorieux, conformes à l'acclamation inscrite à la porte du naos : « La croix a vaincu, elle vainc toujours ». Mais ce n'est pas le simple désir d'exalter cette victoire qui les a fait placer sur toutes les portes. Pour peu qu'on se rappelle les idées et les sentiments que les temples païens inspiraient aux chrétiens, on ne peut pas douter qu'elles n'aient eu d'abord une fonction apotropaïque : elles étaient là pour empêcher les démons de revenir dans des lieux qui avaient été leur demeure. Les portes sont en effet dans toutes les religions le lieu par excellence des signes rituels destinés à écarter les influences maléfiques qui peuvent venir du dehors. Les chrétiens en trouvaient un exemple dans leurs propres Livres Saints, lorsqu'ils lisaient le chapitre de l'Exode sur la Pâque (XII, 7 et 13) : « On prendra du sang de l'agneau et on en mettra sur les deux montants et le linteau de la porte des maisons où on le mangera... A la vue de ce sang, je passerai outre et vous échapperez au fléau destructeur ». Dans la première moitié du III^e siècle, Hippolyte voyait déjà dans ce passage une préfiguration de la puissance prophylactique du signe de la croix⁸⁷. Il ne s'agissait pour lui que du signe de la croix tracé sur le front, mais le texte de l'Exode suggérait de l'inscrire aussi sur les montants ou le linteau des portes. Aussi longtemps que les chrétiens purent craindre des persécutions, il évitèrent sans doute de signaler leurs maisons d'une manière aussi voyante, mais quand l'Empire fut devenu chrétien, l'usage ne tarda pas à se répandre. Jean Chrysostome en parle comme d'une pratique courante pour les maisons particulières⁸⁸, et les témoignages archéologiques sont nombreux pour les églises⁸⁹. A plus forte raison ce moyen de purification et de protection s'imposait-il pour une église qui avait servi de repaire aux démons. Placées à toutes les portes normales d'accès, sur leurs deux montants et tournées vers l'extérieur, ces croix de Philæ étaient des exorcismes permanents.

Un détail confirme à sa manière cette fonction : à la porte de Tibère, l'ouvrier a gravé sur chaque montant trois croix au lieu d'une, à cause de la vertu spéciale reconnue au nombre trois dans les exorcismes⁹⁰.

Notons encore dans un ordre voisin d'idées que sur le pylône nord les deux croix ne sont pas exactement symétriques ; celle de gauche a été déplacée pour oblitérer la tête de la déesse.

86. CYRILLE DE JÉRUSALEM, *Epist. ad Const.*, 4 (Migne, PG, XXXIII, 1169 A), σταυρός ἐκ φωτός κατεσκευασμένος.

87. HIPPOLYTE, *Trad. apost.*, éd. Botte (Liturgiewiss. Quellen u. Forsch., 39), p. 101. De même LACTANCE, *Inst.*, IV, 26, 39 (éd. Brandt, CSEL 19, p. 384).

88. JEAN CHRYSOSTOME, *In Mat. hom.* 54, 4 (PG, LVIII, 537), ἐπὶ οἰκίας καὶ ἐπὶ τῶν τοίχων καὶ ἐπὶ τῶν θυρίδων... ἐπιγράφον αὐτόν. Autres témoignages cités par F. J. DOBLGER, *Beiträge zur Geschichte des Kreuzzeichens*, dans *Jahrbuch für Antike und Christentum*, VII (1964), pp. 23-24.

89. La fonction apotropaïque des croix dans les églises a été soulignée par A. GRABAR, *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, t. II, Iconographie, Paris, 1946, pp. 277-278 ; cf. *Cahiers archéol.* XI (1960), p. 50.

90. M. Grabar me fait remarquer dans le même sens les trois croix peintes sur les pendentifs et la clef des arcs qui soutiennent la coupole du mausolée « de l'Exode » à El Bagawat ; W. DE BOCK, *Matériaux pour servir à l'archéologie de l'Égypte chrétienne*, Saint-Petersbourg, 1901, pl. VIII, IX, XII ; cf. *Cahiers archéol.* XI (1960), pp. 95, 97-99, 103.

5. — Le martelage des murs extérieurs.

Les murs extérieurs du temple, le pylône sud et la porte de Tibère étaient ment couverts de scènes sculptées représentant des dieux et des pharaons. Ces sculptures étaient disposées en plusieurs registres superposés, les plus hautes d'entre elles, au registre supérieur des pylônes, se trouvant à quinze mètres du sol. A tous les registres elles ont été systématiquement martelées. Cela suppose un travail considérable qui a demandé ou une main-d'œuvre nombreuse ou un temps assez long. Or d'autres indices prouvent qu'il y avait plusieurs équipes travaillant en même temps. Les photographies montrent en effet que le travail n'a pas été terminé, et l'interruption se constate au moins en deux endroits différents (fig. 3, 13), où travaillaient donc deux équipes différentes. On n'en conclura pas qu'il n'y avait que deux équipes, car je n'ai pas, et de loin, la photographie de tous les murs, et il se pourrait encore que d'autres équipes aient terminé leur part avant le signal de l'interruption. Mais ce qui est sûr, c'est qu'il y avait plusieurs équipes à l'œuvre. D'ailleurs le martelage n'a pas été effectué partout de la même façon ni avec les mêmes outils : l'effigie a été tantôt soigneusement bouchardée dans le sens vertical (fig. 3), tantôt lacérée avec un instrument tranchant (fig. 12), et cela dans des sens divers suivant les effigies, tantôt criblée de trous avec un outil ou une arme pointus (fig. 14), tantôt frappée de coups qui ont provoqué des éclats (fig. 3, le visage d'Isis à droite de la porte). Visiblement, on a mis à l'œuvre un grand nombre d'hommes dont la plupart n'étaient pas des professionnels et on leur a donné tous les instruments qu'on a pu trouver, la pierre étant assez tendre, comme nous le constaterons plus loin par des graffites et des stries, pour se prêter à l'utilisation d'outils de fortune. Aussi ne me paraît-il pas douteux que ces martelages ont été effectués lors de la christianisation du temple et par l'armée de Narsès. Nous avons déjà vu que la troupe ne servait pas seulement à maintenir l'ordre et à prendre possession des lieux, mais qu'elle participait aussi à leur purification⁹¹. Il en fut manifestement ainsi à Philæ. On s'expliquerait difficilement qu'un travail de cette envergure ait été entrepris plus tard, quand la petite île ne disposait plus des ressources en main-d'œuvre et en matériel qu'offrait l'armée, et qu'on se fût habitué à la vue de ces images. Une œuvre de cette sorte se fait tout de suite dans l'enthousiasme de la victoire ou ne se fait jamais. Il faut aussi penser à l'indignation des fidèles d'Isis quand ils virent ainsi traitées les effigies saintes de leurs dieux : aurait-on osé entreprendre cette besogne quand l'armée n'était plus là pour protéger les travailleurs ?

Ouvriers et soldats ont martelé indifféremment les dieux et les pharaons, incapables qu'ils étaient de les distinguer. Pour eux, tous étaient des démons.

Mais ce qu'il faut surtout remarquer, c'est qu'on n'a pas martelé la coiffure des personnages représentés ni les objets qu'ils tenaient à la main ; on ne s'en est pris qu'aux parties vivantes. A certains endroits même, seuls ont été attaqués la tête, les bras et les jambes, c'est-à-dire les parties du corps par lesquelles ils pouvaient agir (fig. 14). Cette sélection manifeste bien le sentiment qui inspirait les martelages. Il s'agissait moins de faire disparaître les traces de l'ancien culte que d'empêcher ces démons d'exercer leur action malfaisante. Par un procédé qui n'était pas différent de celui de l'envoûtement magique, on croyait les immobiliser en mutilant leurs effigies.

Puis l'armée dut partir avant d'avoir pu achever son œuvre ; d'autres tâches l'appel-

91. *Supra*, p. 7.



FIG. 13. — Mur du naos, face Nord (cl. I.G.N.).

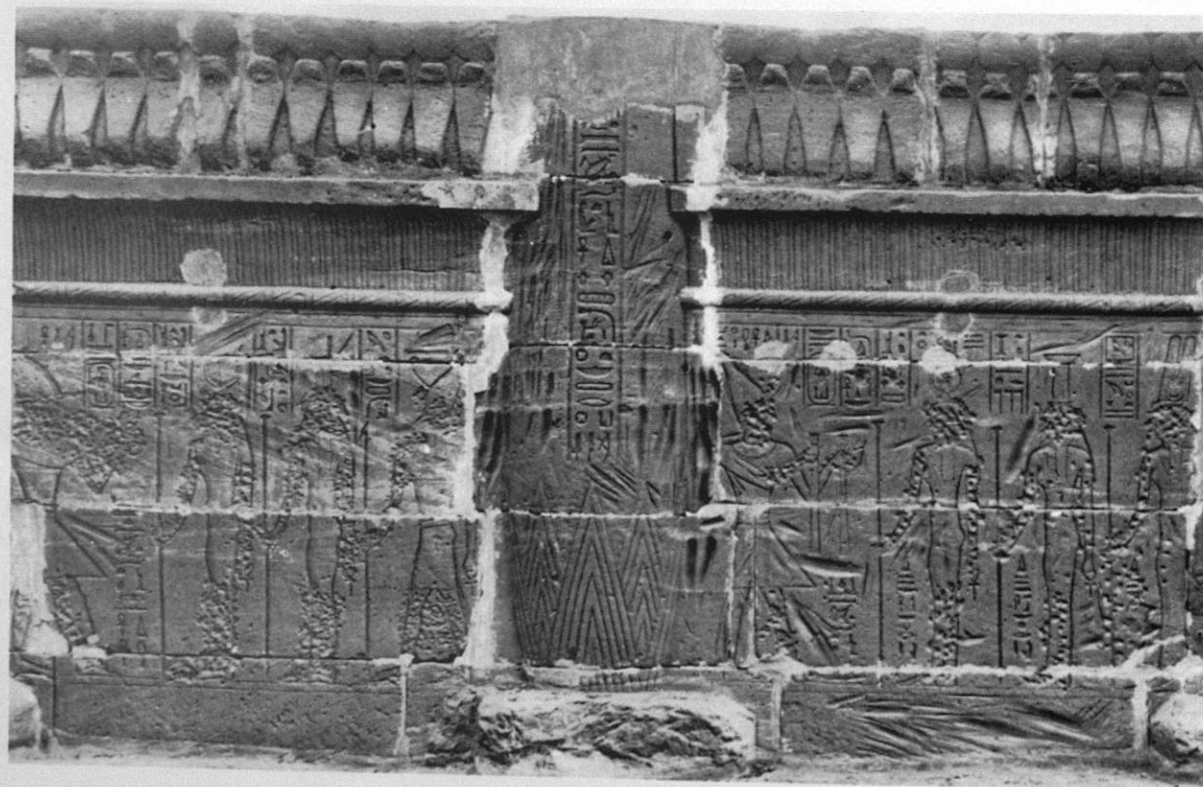


FIG. 14. — Détail : martelage caractéristique (membres et têtes).

au début de ce siècle⁹⁴.

Le naos reçut un aménagement particulier. Nous savons déjà qu'une croix y fut dressée dans le prolongement de la porte, vraisemblablement dans l'une des pièces V ou VII. Cette croix était sans doute ornée de cabochons comme celles des portes. Même si elle se trouvait dans la pièce VII, il suffisait de la lumière d'une lampe sur ces brillants pour la rendre visible.

C'est aussi dans le naos que se trouvait l'autel de granit rouge qui se voit aujourd'hui dans une travée du pronaos, où il fut transporté lors des modifications effectuées à l'époque copte. Sa face antérieure est en effet décorée d'une croix inscrite dans un cercle comme celles des montants des portes (fig. 15), tandis que les croix sculptées sur les colonnes lors de la transformation copte sont d'une facture toute autre. Cet autel remonte donc au premier aménagement du temple, et à cette époque il ne pouvait être que dans le naos, vers quoi tous les regards étaient dirigés.

D'après F. Ll. Griffith qui l'a examiné⁹⁵, il a été taillé dans un support de statue égyptien pareil à celui qu'on peut admirer au Louvre⁹⁶ et aux deux autres qui vont être mentionnés. Ce sont des blocs monolithes taillés en forme de parallélépipèdes, de 2 m 35 de haut, sur le devant, et $0,97 \times 1,17$ de section à la base (dimensions de l'exemplaire du Louvre), dont la partie inférieure est ornée d'inscriptions hiéroglyphiques et la partie

92. *Description de l'Égypte*, 2^e éd., t. I, Paris, 1821, pp. 19 et 59.

93. LETRONNE, *l.l.*, p. 196.

94. LETRONNE, *l.l.*, p. 196 : « Elle (l'inscription 4) se trouve dans l'intérieur de la porte du pylône du pronaos, tout à côté d'une image de saint Étienne, ἅγιος Στέφανος, qui a remplacé les sculptures païennes ». Letronne n'émet aucun doute sur cette identification et s'exprime comme si les deux mots grecs étaient peints avec l'image. A.E.P. WEIGALL, *A Report on the Antiquities of Lower-Nubia* (1907), qui paraît ignorer l'article de Letronne, se demande s'il ne s'agirait pas du Christ : « On the main inner wall of the doorway is

a Coptic painting of Christ (?) with adoring angels » (p. 50), mais il ne propose cette identification qu'avec réserve ; l'image était sans doute déjà endommagée quand il l'a vue, surtout s'il l'a vue dans son expédition de 1906 après qu'elle avait séjourné quatre ans dans l'eau.

95. F.L. GRIFFITH, *Four Granite Stands at Philae*, dans *Bull. de l'Inst. fr. d'archéol. or.*, XXX (1930), p. 127 s.

96. Reproduction dans G. JÉQUIER, *L'architecture et la décoration dans l'ancienne Égypte. Les temples ptolémaïques et romains*, pl. 79. Dans la langue technique des égyptologues c'est un « naos », mais j'évite le mot pour ne pas créer de confusion.

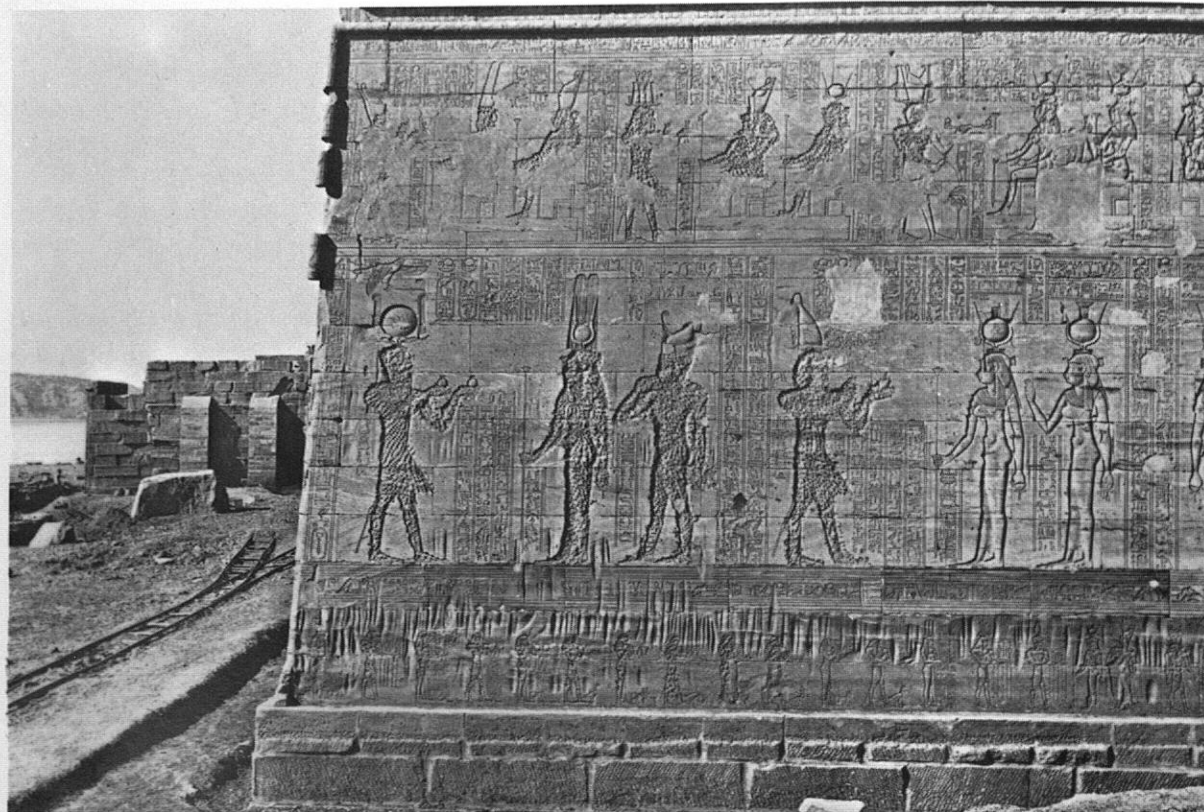


FIG. 13. — Mur du naos, face Nord (cl. I.G.N.).

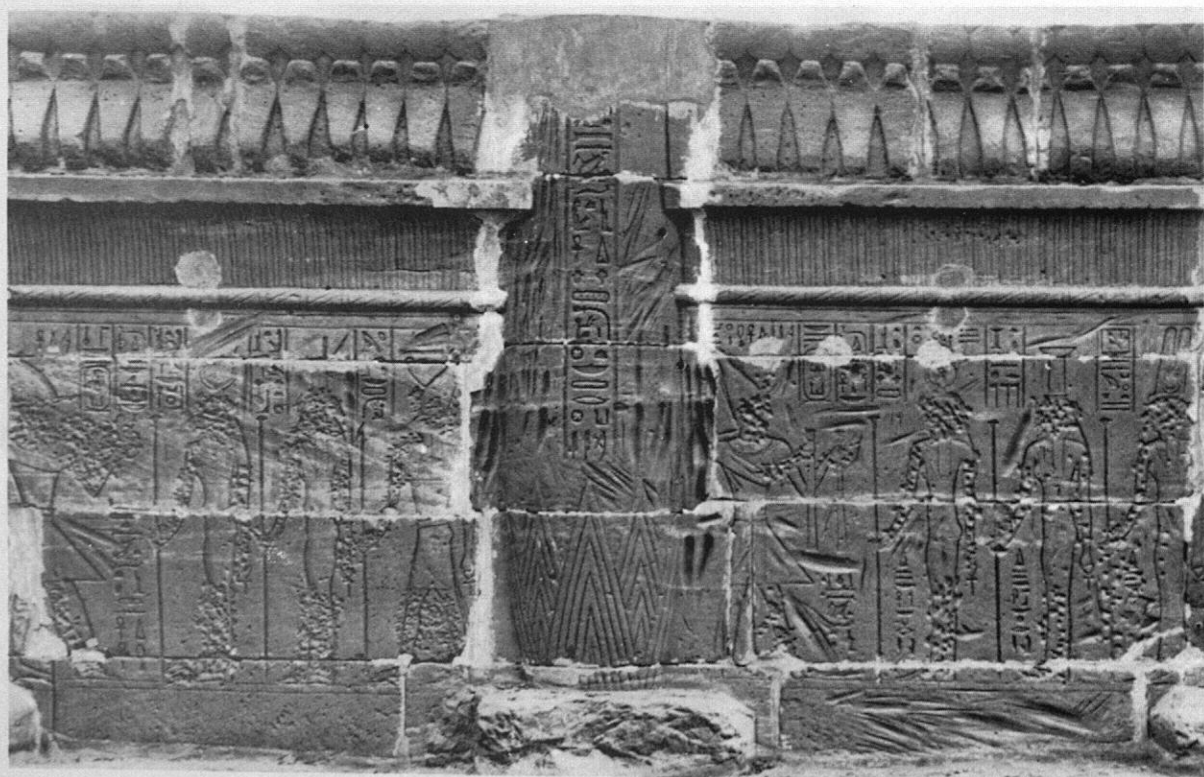


FIG. 14. — Détail : martelage caractéristique (membres et têtes).

laient ailleurs. C'est un indice supplémentaire que la prise du temple d'Isis n'a pas eu lieu à une époque tranquille où l'armée avait des loisirs, mais, comme nous l'avons déjà pensé pour d'autres raisons, dans une période de guerre avec les Blemmyes, quand des alertes l'obligeaient à des déplacements soudains.

6. — La décoration et l'aménagement intérieurs.

A l'intérieur du temple, des sculptures semblables, peintes de couleurs variées, ornaient colonnes et murs. Mais ici elles n'ont pas été martelées. En revanche, les membres de l'expédition Bonaparte ont remarqué la présence d'une « poussière » qui empêchait de voir les sculptures⁹², puis Lenormant, y regardant de plus près, s'aperçut que cette poussière était en réalité un crépi : « Tous les bas-reliefs, écrit Letronne sur ses indications, furent recouverts d'une couche de limon mêlé de paille, revêtue d'un enduit ; là où cette couche est tombée, les anciennes sculptures ont reparu aussi fraîches qu'auparavant »⁹³.

Ce crépi fut décoré, au moins par endroits, de peintures à sujets chrétiens. Il en subsistait une à côté de l'inscription 4 quand Lenormant visita Philæ, en 1829. Elle représentait un personnage que Letronne dit être saint Étienne. Weigall en a encore vu les traces au début de ce siècle⁹⁴.

Le naos reçut un aménagement particulier. Nous savons déjà qu'une croix y fut dressée dans le prolongement de la porte, vraisemblablement dans l'une des pièces V ou VII. Cette croix était sans doute ornée de cabochons comme celles des portes. Même si elle se trouvait dans la pièce VII, il suffisait de la lumière d'une lampe sur ces brillants pour la rendre visible.

C'est aussi dans le naos que se trouvait l'autel de granit rouge qui se voit aujourd'hui dans une travée du pronaos, où il fut transporté lors des modifications effectuées à l'époque copte. Sa face antérieure est en effet décorée d'une croix inscrite dans un cercle comme celles des montants des portes (fig. 15), tandis que les croix sculptées sur les colonnes lors de la transformation copte sont d'une facture toute autre. Cet autel remonte donc au premier aménagement du temple, et à cette époque il ne pouvait être que dans le naos, vers quoi tous les regards étaient dirigés.

D'après F. Ll. Griffith qui l'a examiné⁹⁵, il a été taillé dans un support de statue égyptien pareil à celui qu'on peut admirer au Louvre⁹⁶ et aux deux autres qui vont être mentionnés. Ce sont des blocs monolithes taillés en forme de parallélépipèdes, de 2 m 35 de haut, sur le devant, et 0,97 × 1,17 de section à la base (dimensions de l'exemplaire du Louvre), dont la partie inférieure est ornée d'inscriptions hiéroglyphiques et la partie

92. *Description de l'Égypte*, 2^e éd., t. I, Paris, 1821, pp. 19 et 59.

93. LETRONNE, *l.l.*, p. 196.

94. LETRONNE, *l.l.*, p. 196 : « Elle (l'inscription 4) se trouve dans l'intérieur de la porte du pylône du pronaos, tout à côté d'une image de saint Étienne, ἅγιος Στέφανος, qui a remplacé les sculptures païennes ». Letronne n'émet aucun doute sur cette identification et s'exprime comme si les deux mots grecs étaient peints avec l'image. A.E.P. WEIGALL, *A Report on the Antiquities of Lower-Nubia* (1907), qui paraît ignorer l'article de Letronne, se demande s'il ne s'agirait pas du Christ : « On the main inner wall of the doorway is

a Coptic painting of Christ (?) with adoring angels » (p. 50), mais il ne propose cette identification qu'avec réserve ; l'image était sans doute déjà endommagée quand il l'a vue, surtout s'il l'a vue dans son expédition de 1906 après qu'elle avait séjourné quatre ans dans l'eau.

95. F.L. GRIFFITH, *Four Granite Stands at Philae*, dans *Bull. de l'Inst. fr. d'archéol. or.*, XXX (1930), p. 127 s.

96. Reproduction dans G. JÉQUIER, *L'architecture et la décoration dans l'ancienne Égypte. Les temples ptolémaïques et romains*, pl. 79. Dans la langue technique des égyptologues c'est un « naos », mais j'évite le mot pour ne pas créer de confusion.

FIG. 15. — Autel.



FIG. 16. — Porte du pylône Nord, montant Ouest.



supérieure creusée en forme de niche pour contenir une statue. Pour confectionner l'autel chrétien, on a supprimé la partie supérieure entourant la niche et retailé la partie inférieure de manière à faire apparaître en relief une croix inscrite dans un cercle.

Les pièces du fond du naos n'ont pas été utilisées par les chrétiens, car on y a retrouvé au XIX^e siècle trois supports de statue du modèle déjà décrit. L'un d'eux est celui du Louvre, un autre est à Florence et le troisième gît encore sur place, renversé. Cette partie du naos étant dans l'obscurité totale, on s'est contenté d'en extraire les idoles⁹⁷.

7. — La fréquentation du nouveau sanctuaire.

D'autres vestiges nous renseignent sur la fréquentation de la nouvelle église dédiée à saint Étienne. Ce sont d'une part des graffites inscrits par les pèlerins, d'autre part des stries creusées au bas des murs.

A. LES INSCRIPTIONS DES PÈLERINS.

6. Pylône nord, montant ouest de la porte, face sud, tout à côté de la croix (a sur le plan).

Lefebvre n° 585.

D'après la photographie (fig. 16).

Ἰωσήφ
Ἀναίς

Lefebvre supposait que ἀναίς était suivi d'autres lettres effacées, mais une photographie est souvent plus lisible qu'une pierre examinée en plein soleil. L'excellent cliché de MM. Bernand permet de constater qu'il n'y a pas trace d'autres lettres.

Deux noms, l'un d'homme, *Joseph*, l'autre de femme, *Anaïs*. Sans doute le mari et la femme, en tout cas des chrétiens d'après le nom biblique du premier. C'étaient probablement des pèlerins comme ceux qui ont inscrit leur nom à l'intérieur du pronaos. C'est quand on vient de loin dans un lieu de pèlerinage et qu'on n'aura pas l'occasion d'y revenir souvent, qu'on y écrit son nom pour que le saint ne l'oublie pas.

7. Dans le pronaos, sur la face nord du pylône, à l'ouest de la porte (f sur le plan).

Lefebvre n° 588.

D'après la photographie (fig. 17).

97. Il est impossible de conjecturer la place exacte de la croix et de l'autel, faute de renseignements précis sur la position des supports de statue; cf. B. PORTER et R. MOSS, *Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs and Paintings*, t. VI, Oxford, 1939, p. 244, n.1: « The original position of the Florence and Louvre naos are uncertain ». Le rédacteur de la *Description de l'Égypte*, t. I, p. 64, les situe dans les « salles du fond », mais avoue un défaut de mémoire concernant celui qui est renversé: « On n'est

pas certain si le monolithe renversé est dans le sanctuaire (= X) ou dans la salle qui le précède (= VII) ». GRIFFITH, *l.l.*, p. 127, n'est pas plus précis sur ce dernier: « on the floor in the middle of the sanctuary ». S'il est dans la pièce VII, il conviendrait d'observer sa position et de l'examiner attentivement pour chercher à savoir s'il n'aurait pas servi de socle à la croix. Il se peut que la croix et l'autel aient été placés dans des pièces différentes, la croix dans la pièce VII où était l'idole, l'autel dans une des pièces V ou I à cause de la lumière.



FIG. 17. — Graffites de pèlerins dans le pronaos.

1) A gauche du sceptre d'Isis.

a. 'Εγὼ Διόσκορος.
Moi Dioscore.

b. 'Εγὼ E... [Νου]θα.
Moi E....., nubien.

Je crois que ce graffite a reçu une surcharge. On reconnaît d'abord (au-dessous de l'oméga du *ἐγὼ* de la ligne 1) *ἐγὼ ἐ...*; puis je lis (au-dessous de la syllabe *κο* de *Διόσκορος*) un autre *ἐγὼ*, qui doit aller avec *Σοφονίας* de la ligne suivante; enfin (au-dessous de la dernière lettre de *Διόσκορος*) on discerne un *β*, peut-être *βα*.

c. 'Εγὼ Σοφονίας Νουθα.
Moi Sophonias, nubien.

'Εγὼ me paraît écrit en surcharge du graffite précédent; je pense que c'est le même signataire, gêné par le sceptre d'Isis, qui a écrit *Νουθα* au-dessous de la fin de son nom.

d. X... v... v...
Graffite illisible de la ligne 4.

e. 'Εγὼ 'Ιωγάννης δοῦλος [θεοῦ].
Moi Jean, serviteur de Dieu.

b

Écrit sur trois lignes avec une coupure maladroite à la fin de la première. L'aspiration à l'intérieur du nom propre est marquée par la lettre copte *bori* selon un usage attesté par des papyrus (remarque de M. Ét. Bernand). Dans le groupe au-dessous de *δοῦλος* on discerne à la fin un *v*; Lefebvre lisait douteusement *vu*, qui n'offre aucun sens. Il est vraisemblable que nous avons un nom au génitif complément de *δοῦλος*, ce mot ne s'employant pas seul pour désigner un chrétien. Le choix est ouvert entre 'Ι(ησοῦ), Χ(ριστοῦ), Κ(υριοῦ), Θ(εοῦ) écrits en abrégé, voire *Θεοῦ* en toutes lettres, car le signataire esquisse les lettres plus qu'il ne les forme. Je n'écris *Θεοῦ* que pour fixer le sens de *δοῦλος*. Pour *δοῦλος Θεοῦ* sans article, cf. Lefebvre n° 583.

f. ⲓ 'Εγὼ 'Ιωσήφ.
ⲓ *Moi Joseph.*

g. ⲓ 'Εγὼ 'Αάρων Νου[θα] δοῦλος [Ἰ](ησοῦ).
ⲓ *Moi Aaron, nubien, serviteur de Jésus.*

A cause du sceptre d'Isis le signataire a écrit la dernière syllabe de *Νουθα* au-dessus de la première et le mot *δοῦλος* à la ligne suivante. Au-dessous de ce mot, je lis *ς* après un trou et conjecture l'abréviation *ις* (= 'Ιησοῦς) d'après deux graffites du temple de Médinet Habou (Lefebvre n°s 373, 375) où le nom est suivi de *δοῦλος ις χς*, pour dire « serviteur de Jésus-Christ », bien que les deux abréviations ne soient pas au génitif; elles ont été considérées comme des signes indéclinables.

h. Σιμεὼν ⲓ
Siméon ⲓ

Lecture de M. Ét. Bernand, qui a su reconnaître l'oméga écartelé par le sceptre de la déesse; Lefebvre lisait *σομουμ* et conjecturait *Σάμωμ*. M. Ét. Bernand pense d'autre part que la croix qui se voit à la droite du nom appartient à ce graffite et non à 'Εγὼ 'Ιωσηφας; dans le graffite *i*, la croix suit aussi le nom.

2) A droite du sceptre d'Isis :

i. 'Εγὼ Θεωδόσιος Νουθα (un vase) ⲓ
Moi Théodose, nubien (un vase) ⲓ

j. ⲓ 'Εγὼ 'Ιωσηφας.
ⲓ *Moi Josias.*

L'inscription arabe qui sépare ce graffite du précédent est moderne. On en peut conclure que le graffite de Théodose est postérieur à celui de Josias; autrement on ne s'expliquerait pas que Josias n'ait pas écrit le sien immédiatement au-dessous de celui de Théodose. Josias a écrit en face du dernier graffite qu'il lisait (ⲓ 'Εγὼ 'Αάρων...) et s'est inspiré de lui (ⲓ 'Εγὼ 'Ιωσηφας), puis Siméon a inséré le sien comme il a pu au bas de la pierre; Théodose s'est ensuite reporté au sommet de la pierre pour tracer soigneusement le sien, en le soulignant d'un trait pour qu'un autre n'empiète pas sur son nom; enfin l'arabe, beaucoup plus tard, a comblé cet intervalle.

Cette série de graffites a ceci de particulièrement intéressant que plusieurs signataires, trois au moins, ont indiqué leur patrie : Νουβα, *Nubien*, qui est encore la forme de ce nom en arabe. Ainsi, les Nobades qui venaient autrefois dans ce temple pour adorer Isis y vinrent après leur conversion pour vénérer saint Étienne. Le titulaire avait changé, mais le pèlerinage continuait. Il faudra ajouter cet exemple à tous ceux déjà connus de survivance d'un pèlerinage païen dans un pèlerinage chrétien.

La concentration de tous ces graffites au même endroit du mur ne prouve pas qu'ils aient été inscrits par un seul groupe de pèlerins ; leur disposition et la surcharge de *b* supposent le contraire. Mais on se rappellera que le mur était recouvert d'un crépi. Il a fallu que le premier, Dioscore, fasse tomber ce crépi ou utilise un espace où il était déjà tombé ; les autres, venus plus tard, ont simplement utilisé ou agrandi la même brèche. Ces graffites peuvent donc s'étaler sur une longue durée. Il est même assez probable que d'autres pèlerins avant Dioscore avaient déjà inscrit leur nom un peu partout sur le crépi.

L'un des signataires, Théodose (*i*), a dessiné entre Νουβα et la croix un vase à bec verseur ; je suppose qu'il a voulu indiquer, après sa nationalité, sa profession. De même, ceux qui ont écrit après leur nom « serviteur de Dieu » ou « serviteur de Jésus » ont sans doute signifié par là qu'ils étaient moines⁹⁸.

Quelle que fût la profession de ces pèlerins, leurs noms forment un ensemble révélateur des tendances de l'onomastique chrétienne en Haute Égypte et en Nubie à cette époque. Il est remarquable que ce sont tous des noms bibliques sauf deux : Dioscore et Théodose, et que ces deux-là sont précisément les noms des deux patriarches d'Alexandrie qui étaient morts en exil à cause de leur hostilité au concile de Chalcédoine : Dioscore mort à Gangres (Paphlagonie), en 454, et Théodose à Constantinople, en 566. Cette coïncidence n'est sûrement pas fortuite. Les deux patriarches exilés avaient été considérés de leur vivant comme des confesseurs de la foi par leurs partisans monophysites ; leur mort en exil n'avait pu

98. Bien qu'on les trouve quelquefois, en Occident, sur des épitaphes de simples fidèles (et même, à Rome, sur l'épithaphe d'un catéchumène, citée par C.F. KAUFMANN, *Handbuch der altchristlichen Epigraphik*, Fribourg-en-Brisgau, 1917, p. 163), les expressions de « serviteur de Dieu » et « serviteur de Jésus-Christ » sont devenues assez vite des titres que clercs et moines ont aimé accoler à leur nom pour indiquer qu'ils s'étaient consacrés à Dieu d'une manière spéciale. Pour l'Occident, nombreux exemples cités par LECLERCQ, *D.A.C.L.*, V, 1107-1114 ; XV, 1360-1363. Pour l'Orient, la *Vie de Syméon le Stylite* (éd. Lietzmann dans *T.U.* XXXII/4 ; trad. dans A.J. FESTUGIÈRE, *Antioche païenne et chrétienne*, Paris, 1959, pp. 493-506) apporte un témoignage très net : lorsque l'auteur parle de Syméon, il dit « le saint », mais lorsqu'il met en scène des personnages qui s'adressent à Syméon, ceux-ci l'interpellent par les mots « serviteur de Dieu », et Syméon lui-même, s'adressant à d'autres moines, leur dit : « frères serviteurs de Dieu » (§§ 11, 24, 32 ; éd. cit. pp. 34, 6 ; 34, 13 ; 58, 13 ; 76, 2) ; il est clair que l'auteur a voulu respecter la manière ordinaire de parler à un moine. Ce titre résume même tout l'idéal monastique : quand Syméon vient demander son admission au monastère, il dit à l'abbé : « Sauve mon âme en perdition, mais brûlante du désir de servir Dieu » (§ 4, p. 22, 22). Le même usage se retrouve dans la *Vie d'Euthyme* par Cyrille de Scythopolis (éd. Schwartz dans *T.U.*, XLIX/2 ; trad. FESTUGIÈRE, *Les moines d'Orient*, t. III/1, Paris, 1962) : « Que cherchez-vous ? — Nous cherchons Euthyme le serviteur

de Dieu » (éd. cit., p. 19, 17) ; « Je suis Euthyme le serviteur de Dieu » (p. 63, 17) ; « Qu'y a-t-il entre toi et moi, serviteur de Dieu Euthyme ? » (p. 77, 17). Pour l'Égypte, les inscriptions grecques recueillies par Lefebvre permettent des constatations analogues. En dehors des graffites de Philæ, l'expression « serviteur de Dieu » se trouve sur deux stèles et dans un autre graffite ; sur l'une des deux stèles (LEFEBVRE, n° 169), l'inscription est mutilée de son début, en sorte que nous ne pouvons rien savoir du personnage en question, mais l'autre est très claire, n° 583 : « Ἀπα Ψενταρναιε δοῦλος Θεοῦ » ; il s'agit bien d'un moine, reconnaissable à l'appellation Ἀπα (un clerc aurait été appelé aussi ἀπα, mais on aurait ajouté son titre hiérarchique : prêtre, diacre, etc.). Le graffite, n° 351, tracé sur un rocher isolé du Wadi Bir el 'Aïn, commence par cet intitulé : Εὐαγγ[ή]ς γεα (pour γαῖα) τοῦ μονάχου, « Terre lumineuse du moine » ; suivent des noms d'hommes qui sont apparemment ceux des moines qui ont habité cette solitude, et le dernier d'entre eux signe : Θεόφιλος ὁ τοῦλος (sic) τοῦ Θεοῦ. On a déjà mentionné plus haut deux graffites du temple de Medinet Habou dans lesquels le nom est accompagné de δοῦλος ἢ ἡς (LEFEBVRE, n°s 373, 375 ; fac-similé dans W.F. EDGERTON, *Medinet Habu Graffiti Facsimiles*, Chicago, 1937, n°s 383, 368) ; or il est connu que les temples abandonnés ont souvent servi de retraite aux anachorètes. — Le cas est différent pour les inscriptions funéraires du type Ἀναπαύσον τὸν δοῦλόν σου (LEFEBVRE, n°s 182, 188, 211, 212), où il s'agit d'une formule de prière traditionnelle.

qu'accroître cette vénération : nous apprenons ici que leurs noms figuraient parmi ceux que prenaient les moines ou qu'on donnait aux enfants. On mesure par là l'empreinte profonde qu'ont laissée sur la chrétienté de Nubie ses premiers missionnaires, qui étaient tous du parti de Théodose : Julien, Théodore de Philæ et le premier évêque des Nobades, Longin.

B. LES STRIES AU BAS DES MURS.

Les visiteurs de l'ancien temple ne venaient pas seulement prier. La poudre de ses pierres passait aussi pour avoir des propriétés merveilleuses. On aura remarqué sur plusieurs photographies que les murs sont creusés à leur pied par des rangées de stries généralement verticales. Il en existe des milliers et des milliers d'autres sur tous les murs du temple et de ses annexes et sur les colonnes extérieures. Elles ont jusqu'à 5 cm de profondeur et 40 de longueur. Une communication présentée en 1891 à la Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte, a éclairé leur signification à l'aide d'exemples égyptiens plus récents : on voyait encore en 1891 dans la mosquée Kalaun du Caire, le jeudi après-midi, des mères presser un citron sur une pierre fêruginieuse à côté de la tombe du calife et frotter ensuite cette pierre avec une autre plus petite jusqu'à ce qu'elles obtiennent un jus rouge qu'elles donnaient à boire à leurs enfants pour leur « délier la langue » ; les jeunes femmes attribuaient aussi aux colonnes de la kibla des vertus aphrodisiaques⁹⁹. Des pratiques semblables sont également signalées dans des pèlerinages chrétiens, notamment à la Santa Casa de Lorette¹⁰⁰. C'est ce que faisaient déjà les visiteurs du temple de Philæ. La section arrondie des stries et leur direction verticale montrent comment ils opéraient : ils frottaient le mur avec un des galets dont est fait le sol de l'île, et ils recueillaient la poudre dans un récipient placé au-dessous. Cette forme de dévotion remontait à l'époque du culte d'Isis comme le prouve une inscription hiéroglyphique qui se rapporte à l'empereur Tibère et dont plusieurs signes sont gravés sur les parois d'une strie déjà existante¹⁰¹. Mais la christianisation du temple n'y a pas mis fin. Les photographies en donnent une preuve très claire : au montant est de la porte du pylône nord, les stries ont entamé la branche inférieure de la croix et fait disparaître une partie de la couronne dentelée (fig. 7). Le frottement qui a effacé l'inscription 1 du même montant n'a pas d'autre cause, bien qu'il soit de sens horizontal ; on recherchait ici la partie écrite de la pierre, parce qu'elle portait un texte religieux qui lui conférait une efficacité supplémentaire. Pèlerins nobades et fellahs des environs vinrent donc comme auparavant chercher cette poudre dont leurs pères leur avaient appris les propriétés. Ils s'en servaient pour préparer des médicaments pour gens ou bêtes et éventuellement des philtres ; peut-être aussi pour fertiliser leurs champs comme ces autres fellahs dont parle l'*Historia monachorum in Aegypto*, qui allaient ramasser le sable foulé par les pieds des anachorètes, le leur faisaient bénir, le mélangeait ensuite au grain jeté dans les sillons, « et, tout soudain, voilà leur terre plus fertile que tout le reste de l'Égypte »¹⁰².

99. *Rillen an aegyptischen Tempeln* (communication de Max Junghaendel), dans *Zeitschrift für Ethnologie*, XXIII (1891), pp. 861-863.

100. R. ROUSSEL, *Les pèlerinages*, Paris, 1956, pp. 48-49.

101. *Zeitsch. f. Ethnol.*, l.l., p. 862 avec la figure.

102. *Historia monachorum in Aegypto*, X, 28-29, éd. Festugière (*Subsidia hagiographica*, 34), Bruxelles, 1961, pp. 86-87 ; traduction par le même, *Les Moines d'Orient*, IV/1, Paris, 1964, p. 75.

DEUXIÈME ÉPOQUE. — L'ÉGLISE COPTE.

Un jour vint où il fallut remplacer l'église qui avait servi jusqu'alors à la célébration de l'Eucharistie, et l'on décida d'employer le sanctuaire de saint Étienne à cet office. On y fit divers travaux, dont les vestiges permettent de reconstituer la nouvelle distribution des lieux, de savoir qu'on procéda à la consécration liturgique de l'église selon le rite copte et de penser que cette transformation a eu lieu plusieurs siècles après la conquête arabe (639-642), quand la communauté chrétienne de Philæ, réduite par les conversions à l'Islam, était peu nombreuse et n'avait plus d'évêque à sa tête.

1. — La nouvelle distribution des lieux.

Les chrétiens de l'île ne devaient plus être nombreux en effet, puisqu'on estima qu'une partie du pronaos suffirait à les contenir. On choisit la partie comprise entre le mur du naos et les colonnes 2, 4, 6 et 9, parce qu'elle était couverte et qu'au surplus, en plaçant l'autel près du mur est, on obtenait l'orientation prévue par le rituel copte (fig. 18).

Cette travée fut séparée du reste du pronaos par un mur élevé entre le mur ouest et les colonnes 2 et 4, d'une part, entre le mur est et les colonnes 9 et 6 d'autre part. Ce mur est détruit, mais son existence est attestée par des échancrures dans la base de ces colonnes, des érasures sur leur fût et des traces sur le sol (fig. 18 et 19, à droite). Les seuls témoins encore debout sont deux pilastres de maçonnerie adossés au côté est de la colonne 4 (fig. 7) et au côté ouest de la colonne 6 (fig. 5, 18). Ils encadraient le passage qui donnait accès à cette nef, où l'on entraient donc par le côté.



FIG. 18. — Dernière travée du pronaos ; autel et niche (cl. I.G.N.).

Le mur ne devait pas être plus haut que le pilastre de la colonne 6, qui ne s'élève pas jusqu'au chapiteau des colonnes. L'espace ainsi ménagé entre le sommet du mur et le toit laissait pénétrer à l'intérieur de l'église la lumière venant de la partie non couverte du pronaos.

Cette partie non couverte (entre les colonnes 1, 2, 4, 6, 9, 8 et le pylône) constituait elle-même une sorte de narthex précédant l'entrée de l'église.

2. — Les croix sur les colonnes.

Les fidèles qui entraient dans ce narthex en venant de la cour voyaient d'abord sur chacune des deux colonnes qui le bordaient une croix gravée (côté est de la colonne 1 et côté ouest de la colonne 8). Puis, entrés dans l'église, ils voyaient encore en regardant en direction de l'autel, à l'est, une croix sur les colonnes 7 et 10 (côté ouest de l'une et de l'autre)¹⁰³.

Ces croix n'ont pas le même dessin que celles qui avaient été gravées sur les montants des portes. Ce sont aussi des croix pattées, mais elles ne sont pas inscrites dans un cercle ; la branche inférieure est généralement un peu plus longue que la branche supérieure ; à l'extrémité des branches, la concavité est le plus souvent occupée par une ove ; enfin l'intérieur des branches est partiellement évidé, ce qui leur donne un aspect plus élégant.

La croix de la colonne 7 est particulièrement ornée. Le graveur a sculpté au-dessous du bras inférieur une sorte d'ancre et au-dessus de la croix une rosace à six pétales (fig. 18).

La croix de la colonne 1 présente cette particularité d'avoir une hampe (fig. 20)¹⁰⁴. Il semble que le graveur ait voulu représenter une croix manuelle de bénédiction. L'usage de ces croix est attesté en Égypte depuis une haute époque : on en voit aux mains de simples fidèles sur un sarcophage du début du IV^e siècle et sur des stèles du IV^e ou du V^e ; le saint Georges représenté sur un tissu célèbre d'Akhmîm en tient une à la main gauche (V^e-VI^e siècle) ; des exemplaires réels sont conservés, dont le plus connu est la croix d'argent dite de Louqsor¹⁰⁵. De nos jours encore les évêques orientaux s'en servent habituellement pour bénir. L'Occident a connu lui aussi cet usage¹⁰⁶.

Différentes des croix des portes par leur dessin et leur ornementation, les croix des colonnes le sont aussi par leur fonction. Elles sont en relation avec le rituel copte de consécration des églises, dont la partie la plus ancienne, empruntée au rituel d'Antioche, comporte une onction des colonnes¹⁰⁷. L'origine de ce rite est à chercher peut-être, pour une part, dans une symbolique selon laquelle les colonnes de l'église de pierre figuraient les apôtres

103. J'ignore s'il y a des croix sur les colonnes 3 et 5.

104. Le sculpteur n'a pas achevé la branche supérieure, la branche gauche ni la hampe, mais celle-ci est nettement esquissée.

105. O. NUSSBAUM, *Zur Bedeutung des Handkreuzes*, dans *Mullus*, pp. 259-267. Le tissu d'Akhmîm et la croix de Louqsor sont reproduits dans LECLERCQ, *D.A.C.L.*, III, fig. 3413 et 3421.

106. En Occident, NUSSBAUM, *l.l.*, cite pour l'époque ancienne plusieurs documents figurés (à la main droite de saint Victor dans une mosaïque de sa chapelle dans l'église Saint-Ambroise de Milan ; à la main droite de l'évêque Maximien sur une mosaïque de Saint-Vital de Ravenne ; croix de Tournai, cf. LECLERCQ, *D.A.C.L.*, III, fig. 3107), et au IX^e siècle deux textes liturgiques

(oraison contre l'orage que l'évêque doit dire en tendant vers le nuage une croix avec des reliques ; croix mise par le prêtre entre les mains du mourant). Ajouter pour le Moyen Âge la miniature signalée par LECLERCQ, *ibid.*, col. 3111, et deux chapiteaux de Moissac et de Santo Domingo de Silos sur lesquels un ange tient une croix à la main. Les prédicateurs ont continué pendant longtemps à se servir de la croix manuelle : voir pour l'époque baroque, en plus de nombreuses statues, la croix tenue par un bras fixé à la chaire dans plusieurs églises suisses.

107. Voir plus loin, pp. 38-39 ; cf. R. COQUIN, *La consécration des églises dans le rite copte ; ses relations avec les rites syrien et byzantin*, dans *L'Orient syrien*, IX (1964), pp. 149-185.



FIG. 19. — Colonnes 10 et 9, autel et niche.



FIG. 20. — Croix de la colonne 1.

soutiens de l'église spirituelle, d'après la parole de saint Paul donnant à Pierre, Jacques et Jean le titre de « colonnes » (*Gal.* II, 9 ; cf. *1. Tim.* III, 15 ; *Apoc.* III, 12), mais plus sûrement et plus profondément dans le souci de protéger par des signes apotropaïques les parties porteuses de l'édifice¹⁰⁸. L'usage s'instaura ensuite de graver une croix sur le fût des colonnes pour rappeler ces onctions¹⁰⁹.

3. — Le sanctuaire et l'autel.

Dans les anciennes églises coptes, l'autel est séparé des fidèles par une clôture, souvent en bois, percée d'une porte devant l'autel. Cette disposition existait déjà au VII^e siècle, car le récit de la consécration de l'église de saint Macaire par le patriarche Benjamin (623-662) dit expressément qu'après la consécration du sanctuaire le patriarche « sortit » dans l'église¹¹⁰. Il est vraisemblable que la tradition fut observée à Philæ. On remarque sur la colonne 9 un espace à peu près carré sur lequel les sculptures ont disparu (fig. 19). Ce pourrait être l'endroit où venait s'appuyer l'architrave de la clôture. Mais la photographie ne permet pas de savoir s'il y a une trace symétrique sur la colonne 10. La clôture pouvait encore se trouver en deçà des colonnes 9 et 10 et son architrave s'appuyer, d'un côté, sur le mur du naos, et de l'autre, sur le mur élevé entre les colonnes 9 et 6. C'est un détail qu'un visiteur pourra vérifier.

Au delà des colonnes 9 et 10 se trouve l'autel. On s'est contenté de prendre celui qui était dans le naos. L'espace qui le sépare du mur est suffisant pour que le prêtre puisse circuler autour de l'autel. Mais il n'y aurait pas la place pour le trône d'un évêque. On remarque d'autre part que l'autel n'est pas tout à fait dans l'axe de la travée mais un peu sur la gauche. Ce décalage est dû à la présence d'un pilastre adossé au mur et qui pouvait gêner le passage du prêtre.

4. — La niche derrière l'autel.

Une niche est creusée dans le mur derrière l'autel ; d'après l'ombre qui se voit sur la photographie (fig. 19), elle ne doit pas avoir plus de 10 à 15 cm de profondeur, ce qui semble exclure qu'elle ait servi de tabernacle pour la réserve eucharistique ou les huiles saintes, ou de logement pour un reliquaire ou une statue. Elle est entourée d'un dessin au trait

108. Souci très répandu et qui se manifeste encore sous d'autres formes : il explique notamment l'usage, dont M. A. Grabar a réuni ici même de nombreux exemples (*Recherches sur les sources juives de l'art paléochrétien*, dans *Cah. arch.* XI, 1960, pp. 45-50), de placer des signes religieux sur les chapiteaux des colonnes ou des pilastres : bustes ou symboles de divinités sur des chapiteaux palmyréniens et syriens, chandelier à sept branches, couronne ou rosace sur des chapiteaux juifs (pour la valeur apotropaïque du chandelier à sept branches, cf. PETERSON, *op. cit.*, p. 280), croix ou monogramme du Christ sur des chapiteaux chrétiens. La même explication vaut pour les trois croix peintes sur les pendentifs et la clef des arcs de la voûte d'El Bagawat (cf. *supra*, note 90).

109. Les exemples sont rares en Égypte dans les églises anciennes. Au Couvent Blanc construit par Schenoute au début du V^e siècle, deux colonnes marquées d'une croix sur leur fût se voient dans la colonnade supérieure de l'abside méridionale (U. MONNERET DE VILLARD, *Les couvents près de Sobag*, t. II, Milan, 1926, fig. 173),

mais elles ne peuvent se rapporter au rite de la consécration à leur place actuelle ; elles proviennent vraisemblablement d'une église antérieure où nous ignorons la place qu'elles occupaient ; je ne trouve point de croix signalées sur les colonnes de la nef ; non plus au Couvent Rouge. Parmi les colonnes retrouvées à Baouît, la seule qui porte une croix sur le fût est une colonne isolée découverte dans un bas côté de l'église sud ; cf. E. CHASINAT, *l.l.*, pl. XXI, et J. CLÉDAT, art. *Baouît* du *D.A.C.L.*, II (1910), 221. D'autre part, H.G. EVELYN WHITE, *The Monasteries of the Wādī 'n Natrūn*, Part III, New York, 1933, p. 20, déclare qu'il n'en a point trouvée dans les églises anciennes des monastères de Nitrie, mais seulement dans l'église de Saint-Michel à Dēr Abū Makār, laquelle est du XIV^e ou XV^e siècle (*ibid.*, p. 81 et fig. 4 de la p. 74). Cette constatation tendrait à prouver que l'usage n'est pas très ancien. Un bel exemple est encore debout dans les ruines de l'église de Qasr Ibrim en Nubie : MONNERET DE VILLARD, *La Nubia medioevale*, t. I, tav. LVII.

110. Texte cité plus loin, p. 40.

(fig. 21) qui représente deux pilastres, avec base et chapiteau, sur lesquels s'appuie un arc décoré comme eux de dessins géométriques. Cet arc porte de chaque côté à mi-hauteur un fleuron et à son sommet un bouquet. D'autre part, son centre est occupé par une croix de même modèle que celles gravées sur les colonnes. Des ornements en forme de volutes et de boutons garnissent l'espace compris entre cette croix et la naissance de l'arc.

Plusieurs anciennes églises coptes ont des niches semblables derrière l'autel. Retenons seulement, parce qu'elle est l'un des exemplaires les plus typiques encore en place, celle du monastère de Dēr es Suriān au Wādī 'n Natrūn ; le monastère a été construit vers 850 et les stucs du sanctuaire exécutés sous l'abbé Moïse de Nisibe en 914. La niche (fig. 22) a des dimensions et une forme différentes de celles de Philæ¹¹¹ : son plancher est plus près du sol, et son plafond en forme de demi-coupole. Mais elle se trouve au même endroit par rapport à l'autel, et elle est entourée d'un décor semblable : deux colonnes et un arc portant à son sommet un ornement aujourd'hui disparu ; en outre, jusqu'à une date récente, une croix de bronze suspendue par une chaîne au sommet de l'arc occupait la même place que la croix représentée à Philæ¹¹². Il n'est pas douteux que ces deux niches remplissaient une même fonction, celle de Philæ étant seulement d'un modèle plus réduit.

Il est question de ces niches dans le rituel copte de consécration des églises que Horner a édité d'après un manuscrit bilingue, copte-arabe, du début du XIV^e siècle¹¹³. La cérémonie de l'onction comporte deux parties. Dans la première :

« (L'évêque) prend le pot du Saint Chrême et consacre le milieu de la niche qui est au milieu du mur, à l'est, en face de l'autel, et il fait avec le pouce le signe de la croix avec le chrême en disant : Nous consacrons ce lieu comme église catholique de N. (nom du titulaire). Ensuite il fait avec le pouce le signe de la croix avec le chrême sur les deux côtés¹¹⁴ et le sommet de l'arc¹¹⁵. »

La seconde partie concerne la nef, dont l'évêque fait le tour à plusieurs reprises en oignant les colonnes.

L'origine de ce rite peut nous aider à retrouver l'origine de la niche. Nous avons déjà mentionné la description plus ancienne de la consécration de l'église du monastère de Saint-Macaire par le patriarche Benjamin dans la première moitié du VII^e siècle. Cette description est conservée dans l'*Histoire des patriarches* de Sévère Ibn al-Muqaffa', auteur du X^e siècle, mais qui a utilisé des sources plus anciennes¹¹⁶. Il reproduit ici le récit d'un prêtre, Agathon,

111. EV. WHITE, *l.l.*, Part III, pp. 171, 206-207 ; pl. LXVI B, et LXVII.

112. EV. WHITE, *l.l.*, Part II, p. 205 ; cette croix est aujourd'hui au Musée copte du Caire.

113. G. HORNER, *The Service for the Consecration of a Church and Altar*, Londres, 1902, pp. 386-390 texte ; pp. 11-12 traduction.

114. Les mots *mpi chouchi*, « de la niche », que le copte porte ici doivent être considérés comme une addition de copiste pour les deux raisons suivantes : 1° Non seulement ils ne se trouvent pas dans le texte arabe, mais il est certain que le traducteur arabe ne les a pas trouvés dans le texte copte, car il a traduit le mot précédent « côtés » par *iāqāt*, « arcades », preuve que le mot « côtés » était déterminé par « arc » et non par « niche » ; 2° Les deux fleurons sur l'extrados de l'arc confirment que les onctions ne se faisaient pas sur les deux côtés de la niche, mais sur les deux côtés de l'arc.

115. Le mot grec *δοξάριον* conservé par le copte est une forme de basse époque pour *τοξάριον*, « arc » ;

cf. DU CANGE, *Glossarium ad scriptores mediæ et infimæ Græcitatē*, s. voc. *δοξάριον*. L'arabe porte *quwrt*, qui signifie « panier » et n'a aucun sens dans ce contexte ; je suppose que c'est une faute de copie pour *dwqsr* (omission de *d* et interversion de *wq*), lequel était une simple transcription de *δοξάριον* avec arabisation de la finale.

116. Éd. et trad. par B. EVETTS, dans *Patrol. orient.*, I (1907), p. 246. R. COQUIN, *l.l.*, p. 150, estime à tort que « ce récit de la dédicace est légendaire et ne peut valoir que pour l'époque de Sévère Ibn al-Muqaffa ». Sévère déclare en tête de son ouvrage (éd. cit., p. 8) qu'il a utilisé des sources trouvées par lui dans les monastères de Saint-Macaire, de Nahya et dans d'autres, et il précise ailleurs (p. 344) qu'il a trouvé à Saint-Macaire une *Histoire des patriarches* allant de Cyrille I^{er} à Alexandre II († 730), composée par Abba Georges, syncelle du patriarche Simon (689-701). Il y a toutes les apparences que son récit sur le patriarche Benjamin vient de cet ouvrage. L'Abba Georges lui-même avait dû se servir de sources plus anciennes et il n'y a rien

FIG. 22. — Dēr es Suriān. Niche derrière l'autel. →

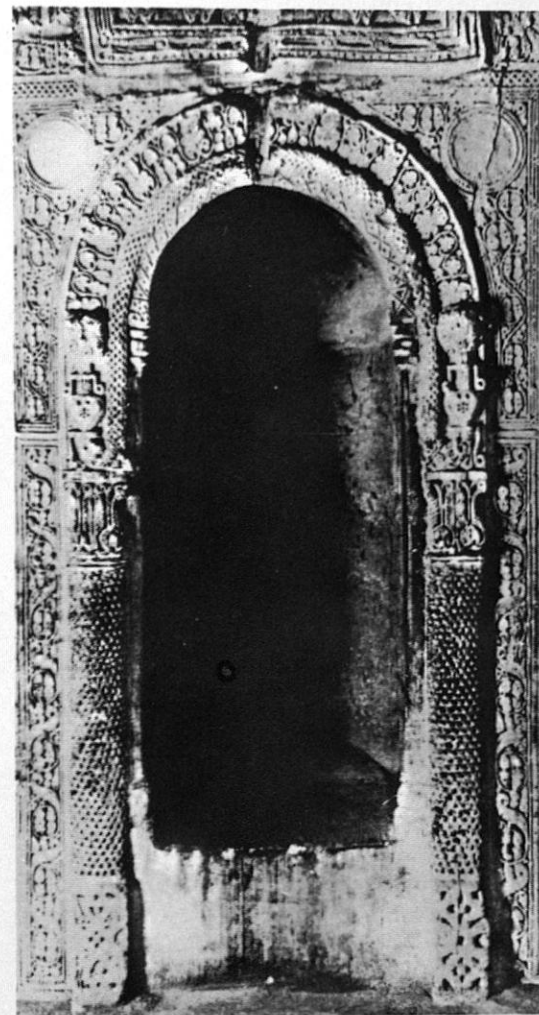


FIG. 21. — Philæ. Niche derrière l'autel. ↓



qui avait accompagné le patriarche dans cette circonstance et qui, après la mort de celui-ci, a raconté en détail leur voyage avec la vision de saint Macaire dont le patriarche avait été favorisé au cours de la cérémonie et dont il lui avait fait confidence. Agathon décrit à cette occasion le rite suivi. C'est d'abord Benjamin qui parle :

« Je montai au sanctuaire et dis la prière sur le chrême, et je le pris pour oindre le saint sanctuaire, et j'entendis une voix qui disait... » (ici le récit de la vision).

d'étonnant à ce qu'il ait trouvé un récit du prêtre Agathon ; ce dernier n'avait rien fait d'autre après la mort de Benjamin que ce qu'ont fait Paulin après la mort de saint Ambroise et Possidius après celle de saint Augustin. Qu'Agathon, pour édifier ses lecteurs, ait amplifié le contenu des confidences qu'il avait reçues de Benjamin, c'est probable, mais cela n'implique nullement que la description des faits qu'Agathon avait vus de ses yeux soit fausse. White a vérifié au contraire

l'exactitude de la description du voyage, qui lui a été d'un grand secours pour l'identification des lieux, et rien n'infirme la description de la cérémonie. — La preuve que Sévère se sert d'une source a été du reste fournie par les fragments d'un manuscrit copte, publiés par EV. WHITE, *l.l.*, pp. 127-131, où se lit une partie du récit d'Agathon ; il est seulement dommage que ce manuscrit soit incomplet et que la description de la cérémonie tombe précisément dans une des pages manquantes.

Puis Agathon rapporte la suite de la cérémonie :

« Alors Apa Benjamin dit : C'est le tabernacle du Père, du Fils et du Saint-Esprit. Et il fit trois fois le tour du sanctuaire en disant : Alleluia, puis il chanta le psaume 23... jusqu'à la fin. Alors, quand il eut achevé la consécration du sanctuaire, il sortit dans l'église pour consacrer ses murs et ses colonnes. Et à la fin il retourna dans le sanctuaire et s'assit. »

Nous trouvons dans ce rituel deux parties qui correspondent à celles du rituel postérieur. Dans la seconde, l'évêque oint les colonnes de l'église ; dans la première, il oint, au VII^e siècle, le sanctuaire, au XIV^e une simple niche.

Pour comprendre le passage du sanctuaire à la niche, il n'est que de regarder dans l'ouvrage d'Evelyn White les photographies et le plan de l'église de Dēr Abū Makār¹¹⁷. On y voit au fond du sanctuaire une petite abside à laquelle on accède par deux marches. Elle est ornée de peintures représentant des personnages en pied, couverte en demi-coupole et assez spacieuse pour contenir le siège d'un évêque, à quoi elle était visiblement destinée. Son ouverture est soulignée par deux pilastres supportant un arc, lui-même surmonté d'un ornement aujourd'hui disparu (fig. 23). La ressemblance avec le décor des niches de Dēr es Suriān et de Philæ est frappante : celles-ci ne sont rien d'autre qu'une réduction de l'abside épiscopale.

Ce rapprochement permet de comprendre à la fois l'évolution du rite et celle de l'architecture, qui se sont mutuellement influencées :

— le rituel primitif mentionnait une consécration du *sanctuaire* ; c'est ce qui existe encore dans le rituel syriaque¹¹⁸, et ce qu'on voit faire en Égypte au patriarche Benjamin au VII^e siècle ;

— puis, en Égypte, la consécration du sanctuaire fut accaparée par l'*abside épiscopale* à cause de la position centrale de celle-ci et du respect dont elle était entourée ;

— dès lors, dans les églises qui n'étaient pas cathédrales d'un évêque, quand on ne jugeait pas utile de maintenir une abside épiscopale de dimensions normales, il était nécessaire d'en conserver du moins une *réduction* pour pouvoir accomplir le rite de la consécration, réduction qui garda la forme d'une abside en miniature comme la niche de Dēr es Suriān¹¹⁹ ;

— ce changement eut ensuite sa répercussion dans les livres liturgiques : le rituel ne parla plus de « sanctuaire », mais de « niche », en précisant que les onctions se feraient au milieu de la niche, puis sur les côtés et le sommet de l'arc ;

— nous aboutissons alors à la niche de Philæ : puisque le rituel mentionnait une onction sur « la niche qui est au milieu du mur, à l'est, en face de l'autel, on a creusé une niche à cet endroit, sans éprouver le besoin de lui conserver une forme d'abside en miniature dont on ne savait plus l'origine ni la signification ; et puisque le livre parlait ensuite d'onctions « sur les côtés et le sommet de l'arc », on a représenté autour de la niche deux



FIG. 23. — Dēr Abū Makār. Abside derrière l'autel.

pilastres portant un arc ; enfin, pour rappeler les différentes onctions, on a gravé une croix au-dessus de la niche, deux fleurons sur les côtés de l'arc et un bouquet à son sommet.

La niche de Philæ et son décor n'avaient finalement pas d'autre fonction que de permettre la consécration de l'église selon le rituel prescrit. C'était un organe-témoin comme il en existe tant dans les liturgies.

5. — La date de l'église copte.

Le rituel observé dans l'ornementation de la niche ne peut pas nous aider beaucoup à la dater. Le manuscrit utilisé par Horner a été achevé en 1307, d'après son colophon¹²⁰.

120. HORNER, *l.l.*, p. IX.

117. EV. WHITE, *l.l.*, Part III, pl. XXV A.

118. Cf. COQUIN, *l.l.*, p. 167 avec l'importante note 41, et p. 176.

119. Ce sont bien les exigences du rituel qui ont imposé le maintien d'une niche derrière l'autel pour tenir lieu d'abside épiscopale, mais le fait que la niche ait souvent une forme absidiale n'est pas dû seulement au souvenir de cette abside. Il existait dès le début du V^e siècle en Égypte une façon de décorer le sanc-

tuaire qui consistait à le garnir de niches de cette forme séparées par des colonnettes sur le modèle des architectures païennes courantes : ainsi au Couvent Blanc (MONNERET DE VILLARD, *Les couvents près de Sohag*, vol. I, pl. 12 à 17). La réduction dont j'ai parlé consistait dans ce cas à prendre la niche du fond pour représenter l'abside de l'évêque. Il reste néanmoins que la niche du fond n'aurait pas été maintenue dans les églises qui n'avaient pas ce décor d'ensemble, si le rituel n'avait pas exigé un substitut de l'abside épiscopale.

Mais les prescriptions relatives à la niche sont plus anciennes, comme le prouvent les fautes de copies qui se sont introduites dans le texte copte et le texte arabe. Ces prescriptions sont certainement postérieures au patriarche Benjamin (623-662) ; c'est tout ce qu'on en peut dire dans l'état actuel de nos connaissances.

La comparaison de la niche de Philæ avec celle de Dēr es Suriān nous permet plus de précision. L'évolution qu'on observe entre elles rejette normalement celle de Philæ après la première moitié du x^e siècle.

Ce que nous savons des autres églises de l'île peut aussi nous éclairer. Les fouilles de l'officier anglais Lyons ont mis au jour deux églises dans le nord de l'île¹²¹. Dans l'église occidentale a été découverte une inscription sur un fragment de « transenna » : + ΘΕΟΔΩΡ[...]. Il est très possible que ce Théodore soit l'évêque que nous connaissons, puisque nous avons trouvé plus haut un indice pouvant signifier qu'il avait déjà construit ou restauré un monument avant de transformer le temple d'Isis¹²². Dans ce cas, cette église aurait été bâtie ou réparée vers 530. L'église orientale, plus petite, a fourni une inscription copte de l'an 753, gravée à l'occasion de l'érection d'un autel : elle nous apprend que cette église était dédiée à la Mère de Dieu et que Philæ avait encore un évêque à cette date. Enfin, au xiii^e siècle, Abū Šālih parle de Philæ en deux passages de son ouvrage sur *les Églises et les Monastères d'Égypte*. La première fois, c'est pour dire que sur cette frontière « les Musulmans ont une forteresse solide et haute appelée Philæ ; elle a été construite par Barūbā et Sarādīb ; elle contient des bâtiments fortifiés et les ruines d'édifices bien construits, œuvre des anciens » ; il n'est pas fait mention d'églises¹²³. La deuxième fois, au contraire, il écrit : « L'île contient deux églises, l'une qui porte le nom du glorieux ange Michel, l'autre celui du patriarche Athanase ; ces églises sont du côté de la cataracte » ; il mentionne ensuite le temple d'Isis et « près de lui plusieurs églises en ruines »¹²⁴. Abū Šālih n'a pas visité lui-même tous les lieux qu'il recense ; il emprunte une grande partie de son information à des ouvrages plus anciens¹²⁵. Il semble que ce soit le cas pour Philæ et que les deux passages qui la concernent correspondent à deux sources d'âge différent. Comme on sait que plusieurs écrivains arabes avaient composé au x^e siècle des livres semblables à celui d'Abū Šālih, on peut admettre que le second passage est copié de l'un d'eux. Ses renseignements sur les églises vaudraient donc seulement pour le x^e siècle. Les deux églises situées « du côté de la cataracte », c'est-à-dire dans le nord de l'île, sont vraisemblablement les mêmes que celles dégagées par les fouilles dans cette partie de l'île, bien qu'Abū Šālih ne nomme pas la Mère de Dieu parmi les titulaires ; il est très possible qu'une erreur se soit glissée sur ce point dans son information. On doit retenir en tout cas qu'un voyageur visitant Philæ au x^e siècle y voyait encore deux églises debout. Tant qu'elles furent en état de servir, il n'y avait pas de raison de transformer le sanctuaire de saint Étienne pour la célébration de l'Eucharistie. Nous sommes donc ramenés pour cette transformation à une date qui ne paraît pas antérieure au xi^e siècle.

Mais à partir de cette époque tout s'explique. Le dernier évêque connu d'Assouan, Benjam, est mentionné à la date de 1086¹²⁶. Il se peut qu'il ait eu quelques successeurs ignorés de nous, mais il ne semble pas que cela puisse nous conduire après le xii^e siècle.

121. Cf. U. MONNERET DE VILLARD, *La Nubia medioevale*, t. I, pp. 7-8.

122. *Supra*, p. 17.

123. *The Churches and Monasteries of Egypt and some neighbouring Countries, attributed to Abū Šālih the Armenian*, edited and translated by B.T.A. EVETTS, Oxford, 1895, fol. 104 b. L'attribution à Abū Šālih n'est

pas certaine, mais en tout état de cause l'ouvrage doit être du xiii^e siècle, la dernière date qu'on y trouve étant 1208.

124. *Ibid.*, fol. 100 b.

125. *Ibid.*, pp. XIV-XVIII.

126. U. MONNERET DE VILLARD, *Il Monasterio di S. Simeone presso Aswan*, Milan, 1927, p. 146.

Le nombre des chrétiens était donc déjà considérablement réduit à Assouan, et il devait l'être encore plus à Philæ devenue garnison musulmane. On comprend que les deux églises de l'île n'aient plus été réparées et que, le jour où la dernière menaça ruine, la petite communauté ait préféré aménager à moindres frais le sanctuaire de saint Étienne. Une seule travée du pronaos pouvait alors suffire, et plus n'était besoin d'y prévoir la place d'un évêque. Était-ce au xi^e, au xii^e ou au xiii^e siècle ? On ne saurait le dire avec précision, mais c'est vers cette époque que tout semble converger.

Enfin, à une date qui nous échappe complètement, l'église copte fut abandonnée à son tour. Quand les savants de l'expédition Bonaparte entrèrent dans le temple, en 1798, tout était désert. Ils ont seulement remarqué qu'à droite de l'entrée du pronaos le sol était « élevé d'un mètre au-dessus du sol véritable »¹²⁷. Peut-être un habitant de l'île s'était-il servi de ce coin pour parquer ses bêtes. Ce seraient les derniers occupants de l'ancien temple d'Isis avant que les eaux n'en prissent possession.

Paris.

Pierre NAUTIN.

127. *Description de l'Égypte*, t. I, p. 60.

NOTES D'ARCHÉOLOGIE BULGARE

par Jacqueline LAFONTAINE-DOSOGNE

I. — *Fonts baptismaux de terre cuite du V^e-VI^e siècle.*

Lors d'une visite au Musée archéologique de Varna, en août 1963, mon attention fut attirée par un objet remarquable et probablement unique dans l'art paléochrétien des Balkans : des fonts baptismaux en terre cuite ajourée, portant le n° d'inventaire III. 298 (fig. 2). Cet objet provient d'une basilique établie sur l'emplacement d'un ancien sanctuaire thrace, près du village de Galata (arrondissement de Varna). Il a été signalé par M. Milko Mirčev dans un article rendant compte des fouilles effectuées en 1950-1952 en cet endroit¹.

L'objet a été découvert *in situ* dans la nef de la basilique, immédiatement à gauche de l'entrée ouest (fig. 3)². Or, d'après les conclusions du savant bulgare, la basilique a dû être construite au début du V^e siècle et détruite vers la fin du VI^e siècle, de même que le complexe des constructions qui l'entouraient. En effet, les monnaies les plus récentes qui y furent trouvées datent du règne de Tibère I^{er} Constantin (578-582)³. Ainsi donc, la pièce qui nous intéresse peut être datée avec une relative précision du V^e-VI^e siècle, à une époque où la région subissait une très forte influence grecque — la ville de Varna, l'ancienne Odessos, était encore byzantine —, avant l'établissement des Slaves.

Lors de la découverte, seule la partie inférieure était en place, le reste gisait sur le sol, en partie brisé⁴. La photographie de M. Mirčev et le croquis repris ici (fig. 1) comportent une base de section carrée, percée de deux trous, qui ne figure pas sur ma propre photographie, prise au Musée (fig. 2). Il conviendra toutefois d'en tenir compte dans la description qui suit. La hauteur totale est de 99 cm. La partie inférieure, dont la base est un carré de 30 cm. de côté, est haute de 18 cm. Le corps cylindrique qui la surmonte s'évase légèrement pour atteindre 40 cm. de diamètre dans sa partie supérieure. Ce corps est à double paroi : une paroi extérieure ajourée est reliée à l'épaisse paroi intérieure par trois bandeaux, chaque étage ainsi délimité étant percé de deux ouvertures opposées. Un dernier étage offre une succession de douze petits arcs s'ouvrant sur des bandeaux concaves. L'un d'eux est occupé par un mufle

1. *Razkopki na trakijskoto selište kraj c. Galata — Fouilles de l'emplacement d'un ancien village thrace près du village de Galata*, Bulletin de la Société archéologique à Stalín (Varna), IX (1952), pp. 1-28, résumé en français p. 28. Cf. pp. 9-10 et fig. 14-16. Je remercie M. Mirčev de m'avoir aimablement communiqué son article, et de m'avoir autorisée à l'utiliser pour cette note.

2. Cf. MIRČEV, fig. 3, p. 3. Cet emplacement, encore en usage de nos jours, symbolisait l'entrée à la vie chrétienne.

3. Cf. MIRČEV, pp. 10-12 (il est indiqué, par erreur, Tibère II). La monnaie la plus ancienne remonte à Arcadius (394-408) ; les plus nombreuses se placent sous le règne de Justinien.

4. Cf. MIRČEV, fig. 4, p. 3 ; description p. 9. On voit la plus grande partie supérieure gisant à côté de la base à un trou, la partie inférieure à deux trous étant sans doute enfouie dans le sol (cf. description ci-dessous). Phot. et croquis de l'objet aux fig. 14 et 16.

de mouton (fig. 2), qui servait de déversoir pour l'eau de la vasque (fig. 1). Celle-ci, large et peu profonde, a un diamètre de 69 cm., compte tenu de la bordure plate qui l'enserme. Dans le fond s'ouvre un petit canal qui, traversant l'épaisseur de la base, aboutit au mufle de mouton. Un bord vertical de 9 cm. de haut, orné d'une inscription grecque et lui-même surmonté d'une bordure plate, couronne le tout.

La partie supérieure avait beaucoup souffert. Le passage de l'inscription retrouvé se lisait ainsi : KAI THC CYNOΔIΗ[ς] AY[του]... Ce qui rappelle une formule assez fréquente dans la littérature hagiographique : τοῦ ἁγίου... μάρτυρος καὶ τῆς συνόδου αὐτοῦ, « Du saint martyr (Untel) et de ses compagnons »⁵. Dans l'actuelle restauration, la partie manquante a été refaite, mais je ne suis pas arrivée à donner un sens aux lettres qui se voient sur ma photographie : ΕΓΕΗΕΗΧVΗΕΙΕ (?). Tout au plus pourrait-on en tirer ΕVXH... L'inscription faisait sans doute alusion à un martyr, sans reproduire une formule typiquement baptismale.

La matière est d'argile rouge mêlée d'une forte proportion de grains de quartz. On a retrouvé dans la base carrée des cendres et des morceaux de charbon. Ainsi, il était donc possible de chauffer l'eau de la vasque par l'intermédiaire des doubles parois, la matière réfractaire se prêtant particulièrement bien à semblable opération⁶. Les dimensions de ces fonts indiquent qu'ils étaient utilisés pour les bébés ou les très jeunes enfants, pour qui l'eau chaude était, en hiver en tout cas, une précaution bien venue, les baptêmes d'enfants avaient souvent lieu le 6 janvier, fête du baptême du Christ ou à Pâques. La vasque était assez grande pour qu'ils puissent y être abondamment aspergés⁷.

Le style de la paroi ajourée, profondément creusée mais à la surface plate, de même que le mufle du mouton, rappelle la sculpture byzantine de l'époque, telle qu'elle apparaît surtout dans les chapiteaux du Musée Archéologique d'Istanbul⁸. Le tracé des lettres évoque aussi les belles inscriptions, claires et élégantes, qui ont été conservées dans certains monuments constantinopolitains, celle des Saints-Serge-et-Bacchus et, plus encore peut-être, celles de Saint-Polyeucte⁹. Il ne semble donc pas que la date puisse être contestée.

Un fragment de vase semblable a été trouvé à Patrabana, dans la même région¹⁰, ce qui prouverait que l'usage des fonts baptismaux chauffés à l'usage des bébés pouvait être assez répandu : c'est l'indice d'une coutume raffinée des Byzantins, sur la vie quotidienne desquels nous avons si peu de lumières. Mais ces objets de terre cuite étaient plus exposés que d'autres à disparaître sans laisser de traces. Aucune pièce de ce genre ne semble avoir

5. Cf. notamment H. DELEHAYE, *Synaxarium ecclesiae constantinopolitanae, Propylaeum ad Acta Sanctorum Novembris* (Bruxelles, 1902), col. 450, n° 5 : Καὶ τοῦ ἁγίου μάρτυρος Θεοπέμπτου καὶ τῆς συνόδου αὐτοῦ.

6. J'ai été frappée par une certaine ressemblance, due à la forme générale et à la matière, entre nos fonts et un grand brûle-parfums de terre cuite de Tel-Taanach (Palestine), du XI^e siècle av. J.-C. ! (Musée arch. d'Istanbul, n° 2289).

7. H. LECLERCQ, art. *Fonts Baptismaux*, D.A.C.L., V, 2 (1923), col. 1873 sq., distingue les piscines d'une part et les cuves de l'autre affirmant que « jusqu'à la limite chronologique de nos études, le baptême est administré aux adultes et aux enfants dans la piscine. En 816, un concile de Chelsea dit encore : *infantes semper mergantur*. Aucun monument ne peut faire ses preuves d'antiquité au-delà du XII^e siècle parmi ces cuves baptismales qui se réclament du VI^e ou du VII^e siècle ». Quoi qu'il en soit de la situation en Occident, la cuve de Galata démontre que pareils objets étaient effectivement en usage dans les Balkans à ces époques. L'eau

chaude permettait d'ailleurs d'y plonger les bébés sans danger pour eux, en respectant les rites établis.

8. Cf. en particulier N. FIRATLI, *A short Guide to the Byzantine Works of Art in the Archeological Museum of Istanbul* (Istanbul, 1955), fig. 24. D'autres chapiteaux peuvent également être cités, mais leur décor est moins plat et moins géométrique. La bordure rappelle quelque peu celle d'un arc de ciborium du même Musée, cf. D. T. RICE-M. HIRMER, *Art byzantin* (Bruxelles, éd. franç., 1959), pl. 62. De nombreux chapiteaux de l'époque sont ornés de protomés d'animaux.

9. Cf. RICE-HIRMER, pl. 51 ; C. MANGO-I. ŠEVČENKO, *Remains of the Church of St. Polyeuktos at Constantinople* (Dumbarton Oaks Papers, 15, 1961, pp. 243-247), fig. 1-3. Toutefois, le A et le M, qui sont les lettres les plus caractéristiques, n'apparaissent pas sur ma photographie ni dans les illustrations de l'article de M. Mirčev : il est donc difficile d'en juger à bon escient. Je n'ai pas eu tout de suite l'intention de publier cet objet, de sorte que je n'ai pas cru devoir copier l'inscription sur place.

10. Cf. MIRČEV, p. 9.

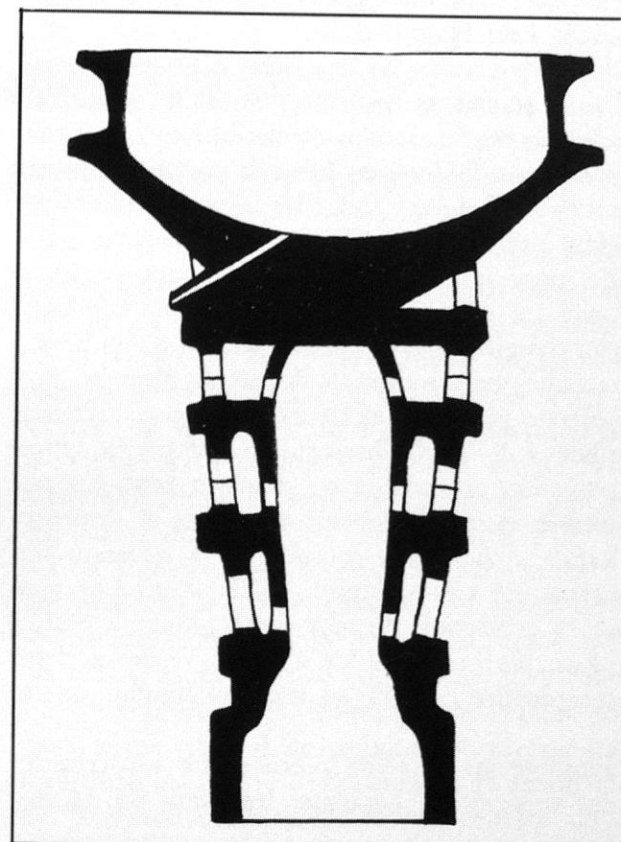


FIG. 1. — Varna, Musée archéologique, fonts baptismaux de terre cuite, coupe d'après MIRČEV, fig. 16.

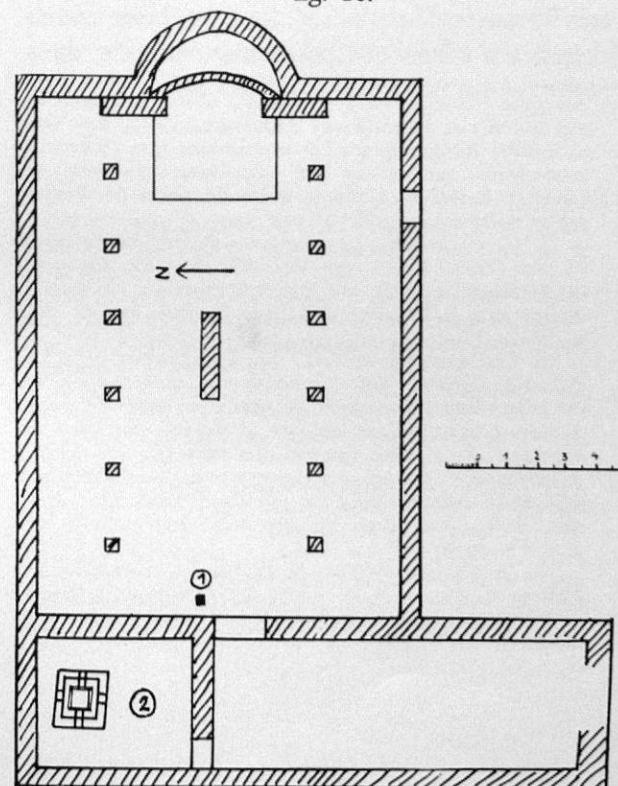


FIG. 2. — Fonts de terre cuite du Musée archéologique de Varna (en 1963).

FIG. 4. — Varna, Musée archéologique, relief de la Vierge orante (en 1963). ↓



← FIG. 3. — Galata, basilique paléochrétienne, plan d'après MIRČEV, plan 1.

été conservée ailleurs. Et le souvenir ne s'en est pas davantage conservé dans les représentations de baptêmes, d'ailleurs peu fréquentes, dans l'art byzantin¹¹.

Outre ces fonts, il existait dans la basilique de Galata, un baptistère à piscine carrée, logé dans la partie nord du narthex (fig. 3)¹², qui servait au baptême des adultes. L'intérêt est grand de trouver dans une même église les deux types de monuments servant au baptême : la piscine pour les adultes, où se pratiquait l'immersion (réduite en fait à la partie inférieure du corps)¹³, et la cuve surélevée, avec possibilité de chauffage, pour les bébés. Ils illustrent une époque de transition. La christianisation n'étant pas achevée, il importait de pouvoir baptiser des adultes. Mais l'habitude s'était établie, pour les chrétiens, de faire baptiser leurs enfants peu de temps après la naissance, ainsi que les dimensions l'indiquent sans conteste, et à toutes les époques de l'année, puisque l'eau chaude ne servait probablement qu'en hiver.

Pratiqué aux premiers temps du christianisme, puis soumis à de nettes réserves aux III^e et IV^e siècles¹⁴, le baptême des bébés fut encouragé par les docteurs de l'Église au début du V^e siècle. Le *Sermon aux Néophytes*, attribué à S. Jean Chrysostome, affirme en effet que le baptême ne sert pas seulement à la rémission des péchés — dont un bébé n'a pu se rendre coupable —, mais que sa grâce est multiple, et le fait devenir « membre et demeure de l'Esprit-Saint »¹⁵. Saint Augustin, dans sa *Lettre à Boniface*, consacre à la question un long développement, d'où il ressort que la coutume est très salubre, en dépit du fait que certains parents font baptiser leurs enfants pour la protection de leur santé physique plutôt que morale, et que, d'autre part, il y a danger à se porter garant de l'avenir vertueux d'un jeune enfant : mais, s'il est trop jeune pour comprendre, il sera au moins défendu, de la sorte, contre les puissances ennemies¹⁶.

C'est dans la suite de cette évolution favorable au baptême précoce que s'inscrivent, comme un remarquable témoignage matériel des théories de l'époque, les fonts du Musée de Varna^{16 bis}.

II. — Relief de la Vierge orante au Musée de Varna.

C'est une plaque de marbre ou de calcaire¹⁷, portant en relief le type bien connu de la Vierge debout, de face, les avant-bras écartés du corps et les mains ouvertes dans

11. Pour rester dans le domaine slave, citons la miniature représentant le baptême des Bulgares dans le Constantin Manasès du Vatican (*Vat. sl. II*), du XIV^e siècle, fol. 163 v^o (cf. I. DUJČEV, *Miniaturite na Manasievata Letopis*, Sofia, 1962, n^o 57). La cuve où est plongé un homme nu est un vaste bassin d'un modèle conventionnel, semblable à celui où sont baignés le Christ ou la Vierge enfants dans les scènes de Nativité, mais de plus grandes dimensions (l'analogie se renforce encore du fait qu'un serviteur y verse l'eau d'un broc). La miniature suivante (n^o 58 dans Dujčev) représente le Baptême des Russes dans une rivière : mais l'on sait que S. Vladimir et son épouse byzantine Olga firent baptiser les Kéévites en masse dans un affluent du Dniepr.

12. Il appartient au groupe défini comme « baptistères annexes, subordonnés à l'ordonnance de l'église », par A. KHATCHATRIAN, *Les baptistères paléochrétiens* (Paris, 1962), notice 89 (avec référence à l'article de Mirčev), fig. 141 (au lieu de 148, indiqué erronément).

13. Cf. l'art. de H. LECLERCQ, *Immersiones baptismales*, dans D.A.C.L., VII, 1 (1926), surtout col. 308.

14. Même dans la première moitié du V^e siècle, certaines sectes restaient opposées au baptême des bébés.

Sur cette question, cf. J. JEREMIAS, *Die Kindertaufe in den ersten vier Jahrhunderten* (Göttingen, 1958), avec une abondante bibliographie. Les inscriptions que l'auteur a rassemblées, surtout pp. 88 sqq., mais qui sont de caractère funéraire, n'offrent guère de point de comparaison valable avec celle de nos fonts.

15. Cf. A. HAMMAN, *Le Baptême d'après les Pères de l'Église* (Paris, 1962), pp. 202-203. Plus tôt, Grégoire de Nazianze affichait une opinion flottante, conseillant malgré tout le baptême vers l'âge de trois ans (cf. *Ib.*, p. 133).

16. Cf. HAMMAN, *op. cit.*, pp. 273-274 et 276-277.

16 bis. Certains mettront en doute l'identification de cet objet, dont l'inscription ne paraît pas avoir de signification baptismale, et qui ne se trouve pas dans le baptistère. Pour avoir éprouvé moi-même de tels doutes, je reconnais volontiers que l'interprétation — qui remonte déjà à M. Mirčev — n'est pas absolument sûre, mais que, dans l'état actuel de nos connaissances, elle me paraît la meilleure.

17. Je n'ai pu obtenir de précisions concernant les dimensions exactes de la plaque (environ 1 m. de haut), ni son numéro d'inventaire. Elle provient de Varna ou des environs.

l'attitude de la prière (fig. 4). La Vierge est vêtue de la tunique à manches longues, la tête et les épaules couvertes du maphorion, posé sur le petit voile boursouflé qui maintient la coiffure. Son manteau retombe derrière elle de part et d'autre, encadrant le bas de la silhouette de deux plis symétriques. Le bout pointu des chaussures apparaît sous la robe. Un grand nimbe auréole la tête, qui est grosse par rapport au corps, lequel est trapu. Le relief a souffert dans la partie supérieure : les traits du visage sont érasés, la main gauche a partiellement disparu dans la brisure de l'angle supérieur droit. Les inscriptions ont disparu (une trace du sigle M-P ΘΥ se distingue encore sur la gauche).

L'art byzantin offre un assez grand nombre de panneaux de marbre ou de pierre portant en relief le motif de la Vierge orante. A l'exception de celui de Dumbarton Oaks, où la Vierge est vue légèrement de trois-quarts, les deux mains tendues vers la droite, comme dans la scène de la Déisis¹⁸, l'attitude et les vêtements ressortissent à un même type, qu'il s'agisse de la Vierge du Musée byzantin d'Athènes, lourde et raide¹⁹, du beau panneau de la Théotokos Psamatia à Berlin²⁰, ou de la très élégante Vierge des Manges du Musée d'Istanbul, dont le style se rapproche plutôt de celui des ivoires²¹. Toutes ces œuvres ont été datées du X^e au XII^e siècle. Nulle part, que je sache, une représentation de cette espèce n'a été signalée pour les époques antérieures²². Il est donc raisonnable d'attribuer la Vierge de Varna à la même période. Du point de vue historique, d'ailleurs, c'est au X^e siècle que se marque dans l'art du premier royaume bulgare une profonde influence byzantine, dont les témoignages les plus importants sont fournis par les découvertes de Preslav²³.

Toutefois, les sculptures de Preslav sont d'une élégance qui ne se retrouve guère dans notre relief. Une certaine maladresse dans le traitement des plis, surtout dans la partie inférieure du corps — notamment le rendu maladroit des genoux sous l'étoffe —, l'absence de la mince ceinture nouée qui confère un raffinement supplémentaire à plusieurs autres représentations de la Vierge orante, m'y font voir un travail local ayant toutes les caractéristiques d'une exécution provinciale. Mais l'aspect général du relief de Varna indique que le modèle était bon, dans la tradition la plus classique du thème²⁴, tandis que le canon trapu de la silhouette incite à le placer parmi les plus anciens de la série.

Cette représentation viendra enrichir le thème de la Vierge orante²⁵ tout en apportant, sur l'art de la Bulgarie d'inspiration byzantine, un document resté jusqu'ici inédit.

18. Cf. *The Dumbarton Oaks Collection* (Washington, 1955), n^o 48 (ill. p. 32). C'est aussi l'attitude de la Nikopeia.

19. Cf. *Art byzantin, art européen* (Exposition d'Athènes, 1964), n^o 19 (sans illustration) ; provient de Salonique ; cf. R. LANGE, *Die byzantinische Reliefkone* (Recklinghausen, 1964), n^o 11.

20. Cf. J. BECKWITH, *The Art of Constantinople* (Londres, 1961), fig. 153, p. 117.

21. Cf. D.T. RICE-M. HIRMER, *Art byzantin* (Bruxelles, 1959), pl. 142.

22. A. GRABAR, *Sculptures byzantines de Constantinople (IV^e-X^e siècle)* (Paris, 1963), exclut celles du Musée archéologique d'Istanbul. La plupart sont en fait datées du XI^e siècle.

23. Cf. les remarques de GRABAR, *Sculptures byzantines*, en particulier pp. 111 sqq. (fragments sculptés d'un style proche de la décoration de Fener Isa à Istanbul).

24. LANGE, *Byz. Reliefkone*, a eu le mérite de reproduire, à côté d'œuvres connues, plusieurs représentations peu connues ou inédites de la Vierge orante en relief. Bien que certaines soient de caractère populaire, aucune ne se rapproche vraiment de la nôtre. Les représentations plus raffinées, qui ont pu servir de modèle, pas davantage. Remarquons toutefois l'absence de ceinture nouée dans des reliefs frustes d'Istanbul, cf. n^o 4 (p. 46).

25. Signalons ici un relief de la Vierge orante récemment entré au Musée archéologique d'Istanbul, provenant de Karabiga. Bien que d'un aspect peu raffiné, il est remarquable par le traitement du bas du corps : la jambe droite est apparente sous l'étoffe, et la jambe gauche semble dévoilée, l'étoffe étant retroussée au-dessus du genou ! Il doit être publié dans le prochain fascicule du *Istanbul arkeoloji Müzeleri Yıllığı — Annual of the archaeological Museums of Istanbul*, 13 (1966).

III. — Peintures rupestres dans la région du Lom.

La Bulgarie est riche en établissements rupestres, dont le groupe le plus important se situe dans les vallées du Lom et de ses affluents, au Sud de la ville de Roussé et du Danube. A l'instar d'autres régions d'Asie Mineure — dont la plus connue est la Cappadoce — et, à un moindre degré, des Balkans, les nombreuses grottes des vallées rocheuses ont été utilisées à des fins monastiques, grottes naturelles aménagées ou creusées. Il s'agit de cellules d'anachorètes, de rangées de cellules pouvant héberger toute une communauté, et de grottes plus grandes servant de locaux communautaires et d'églises, constituant un ensemble qu'on a pu appeler « la Thébàide bulgare »²⁶.

Škorpil, qui révéla le premier cet aspect de la vie et de l'art du Moyen Age bulgare²⁷, ne s'était pas limité aux grottes. Il étudia aussi, notamment, les forteresses, fréquemment construites aux coudes des rivières encaissées. Il avait réparti son étude en quatre sous-régions géographiques, dont les plus importantes du point de vue des églises rupestres sont celles de Cerven (I) et d'Ivanovo (II). J'ai brièvement visité ces deux régions au cours du même voyage de 1963.

La petite ville de Cerven, qui formait, selon l'expression de M. Grabar, le centre de ce « désert » du Danube, avec ses églises et ses monastères²⁸, était alors l'objet de restaurations, portant, entre autres, sur la forteresse sise sur un étranglement de terrain qu'enserme une boucle du Černi Lom, à l'Est de la localité (fig. 5). Non loin de la forteresse, on peut toujours voir le bas des parois qui dessinent en relief sur le sol le plan de l'ancienne basilique²⁹. La plus importante des églises rupestres, la seule que j'aie vue, car on y signalait des peintures³⁰, se trouve à peu près face à cet étranglement, vers le Nord, et tout près d'une vallée appelée Moskov Dol. A demi écroulée — il ne reste que la partie nord —, l'église s'ouvre à une certaine hauteur dans la paroi rocheuse (fig. 7). Des traces de l'escalier aménagé dans le roc subsistent. La paroi, légèrement concave, est divisée en deux parties par un arc doubleau, qui déterminait à l'Est une nef, à l'Ouest un narthex. Une banquette de quatre mètres environ court le long de la paroi nord-est ; une autre, de moins de deux mètres, se voit vers le centre (fig. 6). L'église affectait de toute manière, indépendamment des éboulements qui s'y sont produits, une forme très irrégulière, ce qui n'est pas rare dans les sanctuaires rupestres. Deux tombeaux sont creusés dans le sol³¹.

Les peintures, qui sont dans un très mauvais état de conservation, n'ont jamais été publiées. Škorpil avait noté les inscriptions visibles, mais sans les traduire ni chercher à identifier les sujets qu'elles accompagnaient³². La paroi nord de la nef (en 1 sur le plan) est

26. Cf. A. GRABAR, *La peinture religieuse en Bulgarie* (Paris, 1928), p. 230. Cf. le chapitre consacré aux églises rupestres, pp. 229-246.

27. K. ŠKORPIL, *Opis na starinite po tečieneto na reka Rusenski Lom*, Sofia, 1914. L'auteur note que le mot *manastir* revient fréquemment dans la toponymie de la région.

28. Cf. *Peinture rel. en Bulgarie*, p. 230.

29. Cf. ŠKORPIL, plan fig. 136, p. 158 et pp. 157-158. Pour la forteresse, cf. pp. 26 sqq. Intéressante photographie avec restes du décor peint au bas des murs : imitation de plaques de marbre ornées de disques sous

la partie inférieure d'une rangée de figures, fig. 137, pl. XXIV. Le nom de Červen viendrait de Τῆρεβένος (p. 31).

30. Cf. GRABAR, *Peinture rel. en Bulgarie*, p. 246, n. 1, rapportant que M. Mijatev avait signalé dans cette église un cycle des scènes de la vie de la Vierge datant du XIV^e siècle. Cf. ŠKORPIL, pp. 115 sqq. ; belle phot. suggestive du site de l'église rupestre, fig. 23, pl. I ; pour d'autres églises et monastères dans les environs, cf. pp. 117 sqq.

31. Cf. ŠKORPIL, pp. 115 sqq. ; croquis fig. 90, p. 115.

32. ŠKORPIL, fig. 91.

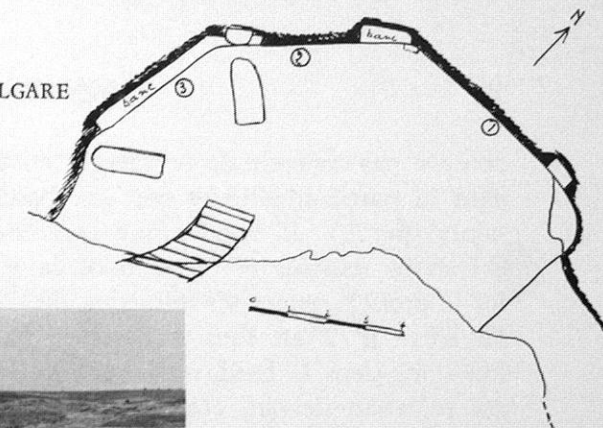


FIG. 6. — Église du Moskov Dol, plan.



FIG. 7. — Église du Moskov Dol, dans la falaise écroulée (marquée en blanc). ↓

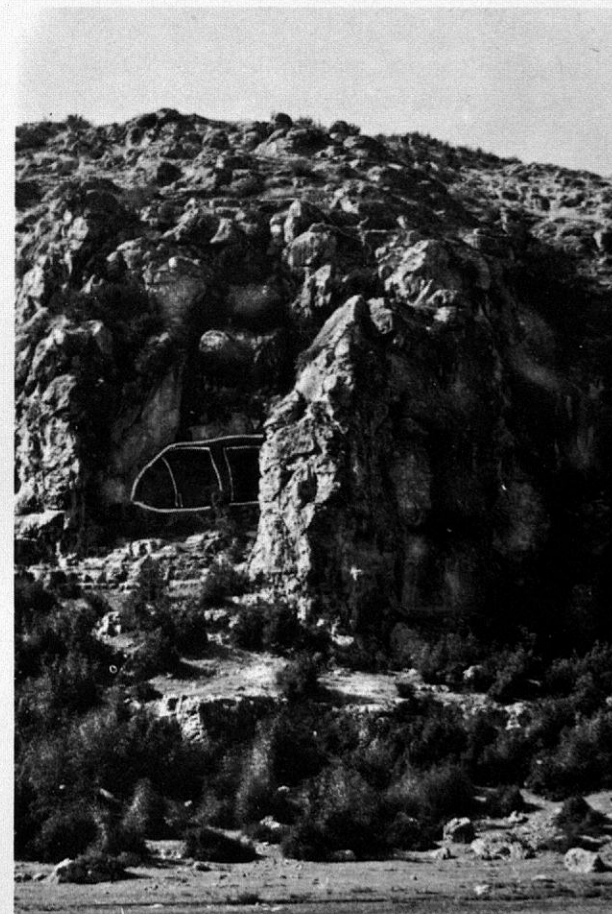


FIG. 8. — Plaine d'Ivanovo vue de l'église du Gospodev Dol. ↓



occupée par un cycle de la Vierge, sur trois registres séparés par des bandes rouges, et limités dans la partie supérieure par une bordure de médaillons enroulés contenant des bustes de saints (fig. 9). Il semble que la scène n° 3, à droite du registre supérieur, représente les Offrandes refusées et ouvre donc le cycle : Joachim s'éloigne du grand-prêtre (qui se tient sur la droite), tenant ses offrandes dans les bras ; on distingue quelques lettres : ΗΩΑΚ[εμ...]. La scène n° 2 est sans conteste la Prière d'Anne, ou Annonciation. On voit à droite une fontaine ; dans le fond, un mur et de la végétation ; vers le centre, le bas de la robe d'Anne, qui se tenait debout, comme il est habituel. Les quelques lettres qui subsistent permettent de restituer l'inscription de la manière suivante : Η Π[ροσευχῇ τῆς Ἀννης] ΕΝ ΤΩ[παραδείσῳ]. Dans la scène n° 1, la partie du décor conservée à gauche est un édifice, ce qui conviendrait bien à la Rencontre d'Anne et Joachim devant leur maison. L'interprétation reste cependant douteuse, car la scène n° 4 figurait sans doute la Prière de Joachim au désert, avec un décor de rochers (bien visibles sur la gauche), et l'inscription Η ΠΡΟCEV[χῇ τοῦ Ἰωακεῖμ... (?)]. La scène n° 5, avec la figure de jeune femme se tenant dans un étroit portique (la servante d'Anne ?), conviendrait fort bien aussi pour une Rencontre. Mais il s'agit plus probablement d'une visiteuse de la Nativité de la Vierge. Car la scène suivante, n° 6, paraît bien être la Présentation de Marie au temple : les deux nimbes, sur la droite, seraient ceux d'Anne et Joachim, auquel cas le grand-prêtre et la petite Vierge qu'il reçoit devaient se trouver à gauche. Des restes d'une longue inscription dans le champ, on ne peut tirer que ΤΗΝ Θ(ΕΟΤΟ)ΚΟΝ... (?) et « temple » ; les lettres de la première ligne semblent évoquer le nom de Jérusalem, où se trouvait le temple. La scène n° 7, bien que très détruite, est d'une interprétation sûre, grâce à l'inscription : Ο Ε[ν]ΑΓΕΛΙC[μ]ΟC et au sigle Μ-Ρ ΘV : c'est l'Annonciation. Le Mariage a-t-il été omis ou était-il représenté au n° 6 ? Il arrive parfois que les deux scènes principales du cycle, la Nativité et la Présentation au temple de la Vierge, qui étaient revêtues d'une signification liturgique, aient été distraites du cycle narratif pour figurer dans la série des Grandes Fêtes³³. Il ne serait pas impossible, en principe, que ce fût le cas ici, d'autant plus que certaines des scènes précédentes sont douteuses. Mais, compte tenu des petites dimensions de l'église, c'est très peu vraisemblable, et le n° 6 est sans doute la Présentation. La scène n° 11 est heureusement identifiée par l'inscription : [Τὸ ὕδωρ τῆ]C ΕΑΓΓΕΛΙC, c'est-à-dire l'Eau de l'épreuve. Ce thème succède normalement à la Visitation, qui ne semble pas avoir été représentée ici. Les dernières scènes, totalement illisibles, représentaient probablement les premiers épisodes de l'enfance du Christ.

Ce cycle est assez développé mais mal équilibré. Quelques épisodes ont certainement été intervertis, ce qui tient peut-être au fait que le cycle est groupé sur la paroi nord, alors que, fréquemment, il commence sur la paroi sud et se poursuit sur la paroi nord³⁴. Des scènes typiques de l'art des Paléologues dans les Balkans, comme celles de la petite enfance de la Vierge — Premiers Pas, Caresses, Bénédiction des prêtres — ou le Mariage de Marie et Joseph, n'y figurent pas, alors que l'Épreuve de l'Eau, qui est plus rare, y apparaît. Il n'en reste pas moins que le cycle de la Vierge, prolongé par celui de l'enfance du Christ, s'inscrit parfaitement dans la tradition paléologue telle qu'on la connaît surtout en Macédoine et en Serbie³⁵.

33. Sur ce procédé, cf. J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Iconographie de l'Enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident* (Acad. roy. de Belgique, Bruxelles, 2 vol., 1964-1965), t. I, p. 206. On voudra bien se référer à ce travail pour une étude des différents thèmes.

34. Comme, par exemple, à Saint-Clément d'Ohrid ; fréquemment aussi, le cycle se limite au bas-côté nord, ou même à la prothèse, cf. *Iconographie de l'Enfance de la Vierge*, t. I, pp. 203-205.

35. Cf. *ibid.*, pp. 192 sq. (à Constantinople même, il se trouve à la Kariye Djami).

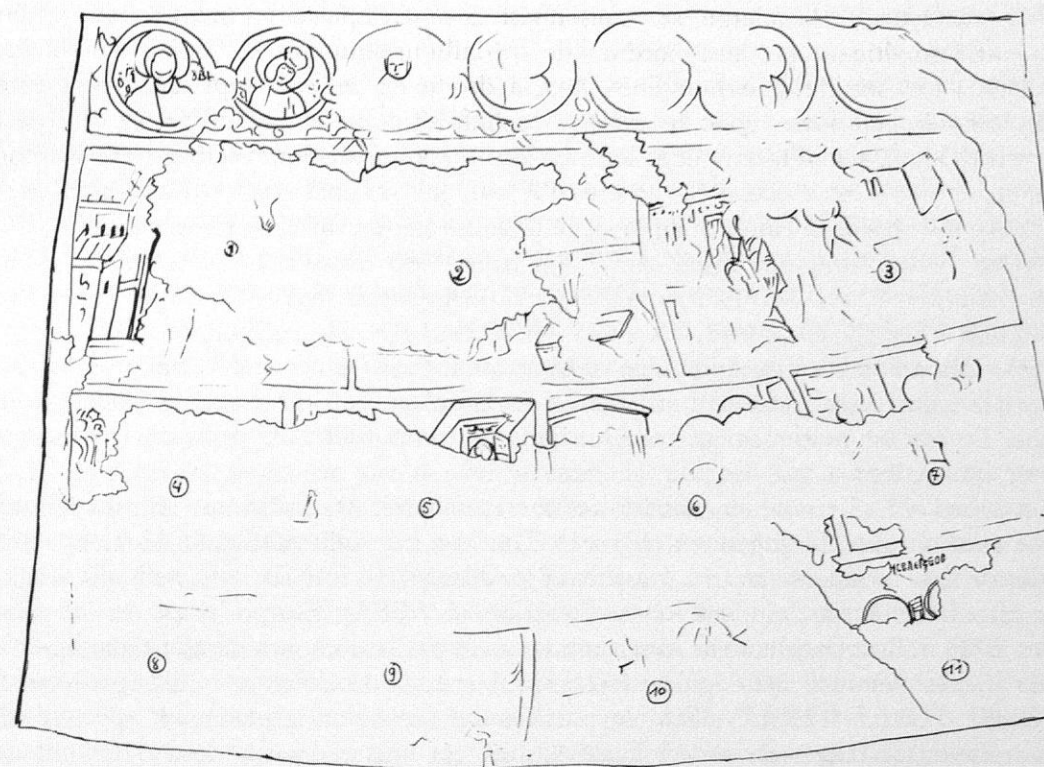


FIG. 9. — Červen, église rupestre près du Moskov Dol, restes des peintures sur la paroi nord de la nef (en 1963) : cycle de la Vierge.

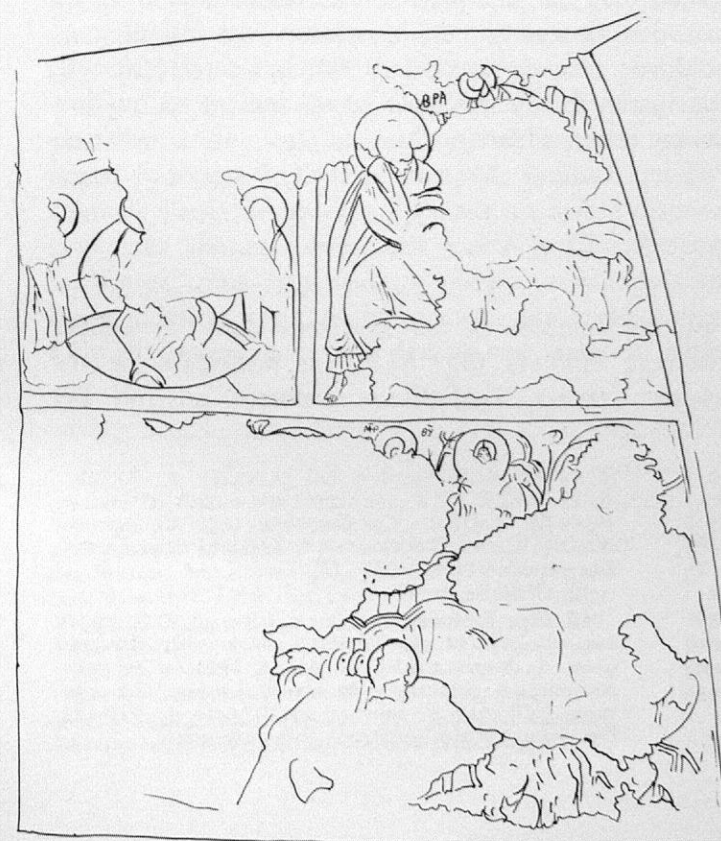


FIG. 11. — Sacrifice d'Abraham. ↑

← FIG. 10. — Église du Moskov Dol, peintures dans la partie nord-ouest : Déisis, sacrifice d'Abraham et Jugement dernier.

Les autres fragments, conservés dans le narthex, ne contredisent pas cette hypothèse, sans cependant l'étayer de manière particulière. En 2 sur le plan (fig. 6), on reconnaît trois compositions, deux au registre supérieur et une au registre inférieur (fig. 10). En haut à gauche, le Christ trônant dans une gloire est flanqué, à gauche, d'une figure féminine voilée — la Vierge —, et, à droite, d'un personnage barbu — le Baptiste. Il s'agit d'une Déisis. Mais le fait que le Christ se trouve dans une auréole indique un lien entre cette scène et le Jugement dernier qui occupe tout le registre inférieur. En effet, cette composition ne comporte pas la scène d'intercession qui figure d'ordinaire au-dessus du trône de la seconde Parousie entourée des apôtres et des anges³⁶. D'après ce que l'on peut encore en voir, les personnages se répartissaient au moins sur deux registres. Dans la rangée supérieure, les sigles M-P et ΘΥ, de part et d'autre d'une tête voilée et nimbée, désignent la Vierge; à côté d'elle, un visage de saint, sans doute un patriarche. Les arbustes qui s'élèvent entre eux figurent le Paradis. Le bas est pratiquement indéchiffrable. Il comportait sans doute la Psychostasie et des scènes infernales.

La scène qui se trouve en haut à droite représentait le Sacrifice d'Abraham, qui est en étroite relation avec le Jugement (fig. 11). Dans un paysage rocailleux, Abraham, debout, courbe devant lui la silhouette très fragmentaire d'Isaac. Il lève la tête vers un ange qui apparaît plus haut. Entre les deux têtes, l'inscription ABPA (Škorpil avait vu en dessous les lettres AM)³⁷. Les personnages sont remarquables par leur corporéité, qui rappelle le stade « cubiste » de la peinture macédonienne, tel qu'il est particulièrement bien représenté à Saint-Clément d'Ohrid (1295)³⁸. Dans la partie ouest (en 3 sur le plan), on aperçoit encore deux ou trois autres fragments indéchiffrables, avec les mêmes bandes rouges délimitant les registres.

Sur le plan du programme — que l'on ne peut, certes, appréhender que partiellement — comme sur celui du style, et compte tenu du fait que les inscriptions sont en grec, l'on peut dire que cet ensemble s'intégrait dans le courant de la peinture des Paléologues telle qu'elle est surtout pratiquée en Macédoine, aux alentours de 1300. Les caractéristiques qui se dégagent de ces peintures, dont l'état lamentable ne voile pas complètement les qualités esthétiques, les placent indubitablement avant celles d'Ivanono³⁹.

**

La région d'Ivanono, avec les grottes nombreuses qui s'ouvrent dans les vallées rocheuses du Rusenski Lom, ont été davantage étudiées (fig. 8)⁴⁰. La principale de ces grottes peintes, que l'on appelle d'ailleurs Crkvata, l'« Église », conserve un très bel

36. Pour le thème du Jugement dernier, cf. la récente étude de B. BRENN, *Die Anfänge der byzantinischen Weltgerichtsdarstellung*, *Byzantinische Zeitschrift*, 57 (1964), pp. 106-126.

37. Cf. fig. 91, 3. Pour le thème, cf. par exemple la fresque d'Arilje (V.R. PETKOVIĆ, *La peinture serbe au moyen âge*, Belgrade, t. I, 1930, pl. 26b), où, toutefois, l'ange apparaît sur la gauche, de sorte qu'Abraham détourne la tête (c'est une position fréquente).

38. Cf. O. DEMUS, *Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei* (Berichte zum XI. int. Byzantinisten-Kongress München, 1959, IV, 2).

39. Cf. *infra*, n. 41.

40. Pour les études d'ensemble, outre ŠKORPIL, pp. 78 sqq., cf. surtout A. VASILIEV, *Ivanovskite Stenopisi* (Publ. du Musée archéol. de Roussé, 1953 — les reproductions des peintures sont malheureusement fort mauvaises); GRABAR, *Peinture rel. en Bulgarie*, pp. 229-246. Des études particulières sont citées ci-dessous.

ensemble de peintures d'inspiration constantinopolitaine, datant du tsar Ivan Alexandre (milieu du XIV^e siècle); elle a fait l'objet de plusieurs études, dont l'une toute récente, et nous n'y reviendrons pas⁴¹. Quant aux autres grottes, dont les peintures sont toujours fragmentaires, je ne donnerai que des indications rapides, assorties de quelques photographies. Ceci rendra peut-être service aux byzantinistes occidentaux pour lesquels l'accès aux publications bulgares est souvent difficile.

De nombreux graffiti y ont été relevés, en particulier dans la grotte dite « aux deux tombeaux », parmi lesquels deux ont l'avantage d'être datés. Le plus ancien est de 1291, et mentionne le tsar Georges, c'est-à-dire Georges Terter I^{er} (1280-1292); le plus récent est de 1495⁴². L'occupation du site a toutefois dû être antérieure à Georges Terter, si l'on en juge d'après le style de certaines peintures. Elle a pris fin sous la domination turque, soit que les conditions de vie aient changé, soit que les effondrements de rochers aient contraint les moines à l'abandon⁴³.

Si la Crkvata se trouve sur la rive gauche, la plupart des autres églises se situent sur la rive droite, un peu en amont, autour d'une boucle de la rivière⁴⁴. La plus intéressante est celle de Gospodev Dol⁴⁵. Le plan, très irrégulier, est rendu plus confus encore en raison des éboulements qui s'y sont produits. Les peintures qui subsistent sont importantes; réparties ici et là, la compréhension du programme qui les régissait est toutefois difficile, sinon impossible. Certaines scènes faisaient partie de la série des Grandes Fêtes: l'Ascension, représentée sur la voûte, la Descente aux Limbes (fig. 12), dans l'abside de droite, la Dormition. Au sommet de la voûte, on voit un mandylion et un kéramion. Dans l'abside de gauche, un Christ surmonte une rangée d'évêques, parmi lesquels des inscriptions permettent d'identifier saint Basile, saint Jean Chrysostome et saint Modestios. Sous la Descente aux Limbes, les noms de saint Cyrille et de saint Germanos accompagnent de maigres fragments de peintures. Sur le mur sud, au registre supérieur, une autre série d'évêques, dont deux figures bien conservées, en vêtements ecclésiastiques: saint Nicolas et saint Spyridon (fig. 14). Sur un redent du rocher, plus au Sud, un buste du Christ bénissant (fig. 13).

La position de la Descente aux Limbes, dans l'abside de droite — qui correspondait peut-être à une nef latérale —, lui confère une fonction supplémentaire, de caractère sans doute funéraire⁴⁶. D'autre part, M. Grabar, qui l'a bien décrite, en a souligné un motif rare, celui de l'ange levant son épée sur un diable disparu, ainsi que le caractère ancien⁴⁷. L'ascension, très abîmée, comportait, outre le Christ, deux anges et des apôtres. La Dormition de la Vierge, plus fragmentaire encore, a toutefois conservé son inscription. La représentation du mandylion a un aspect ancien, qui a été souligné, une fois encore, par M. Grabar⁴⁸. Celui-ci hésitait pourtant devant une datation haute.

41. Cf. A. GRABAR, *Les fresques d'Ivanovo et la peinture des Paléologues* (Byzantion, XXV-XXVII, 1955-1957, pp. 581-590); T. VELMANS, *Les fresques d'Ivanovo et la peinture byzantine à la fin du moyen âge* (Journal des Savants, janv.-mars 1965, pp. 358-404). Rappelons que, dans cette église, les inscriptions sont en bulgare.

42. Cf. VASILIEV, pp. 10-15; ŠKORPIL, pl. XIX.

43. VASILIEV, *loc. cit.*, parle aussi de dégradations.

44. Cf. le relevé du site dans VASILIEV, fig. 1, p. 9.

45. Cf. VASILIEV, pp. 16-19 et pl. 8-12; plan, fig. 9, p. 17; ŠKORPIL, pp. 143-144, fig. 120-123; GRABAR, *Peinture rel. en Bulgarie*, pp. 230-232 (sans illustrations).

46. Cf., à titre de comparaison, le même thème ornant l'abside du parecclesion funéraire à Kariye Djami, P. UNDERWOOD, *The Kariye Djami* (Bollingen Series LXX, New York, 1966), I, pp. 192 sqq. et III, pl. 340 sqq.

47. *Peinture rel. en Bulgarie*, p. 231.

48. *Ibid.* A propos des motifs du mandylion et du kéramion, cf. p. 118, note de la p. 63, pp. 150 et 310. Les plus intéressantes représentations de ces thèmes, qui remontent au XII^e sinon au XI^e siècle dans les églises, se trouvent dans l'église de Bojana, avec l'Ancien des Jours et l'Emmanuel.



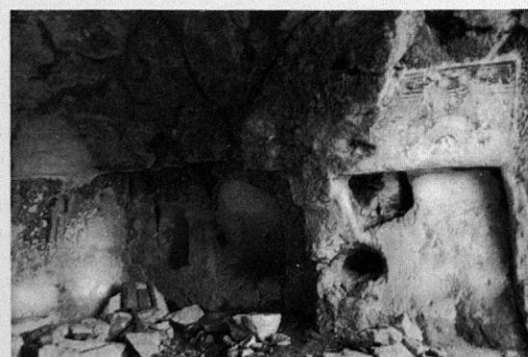
FIG. 12. — Église de Gospodev Dol, Descente aux Limbes.

FIG. 14. — Église de Gospodev Dol, saints Nicolas et Spyridon. ↓



FIG. 13. — Église de Gospodev Dol, buste du Christ.

FIG. 15. — Église de la Ktiturka Žena, partie orientale. →



Or, l'ancienneté de ces traits iconographiques s'accorde parfaitement avec le style du décor. La simplicité des compositions, où les personnages sont peu nombreux ; les grandes silhouettes claires et assez schématiques des saints isolés ; les traits quelque peu tourmentés des visages de Nicolas et Spyridon (fig. 14) ; des détails, telles les croix treflées ornant l'omophorion de ce dernier ; tout cela permet de faire remonter cet ensemble au XII^e ou, peut-être, au début du XIII^e siècle. Les inscriptions sont en bulgare, mais très proches du grec par la paléographie, laquelle est certainement antérieure à l'époque des Paléologues⁴⁹. Ainsi, les peintures de l'église de Gospodev Dol sont antérieures à celles de la Crkvata, dont elles ne présentent d'ailleurs aucune des caractéristiques, de même que, d'une manière plus générale, à celles de l'École de Tirnovo : elles constituent donc un témoignage intéressant pour une époque assez peu représentée en Bulgarie⁵⁰.

Une autre église, beaucoup plus endommagée — on la nomme Zatrupanata crkva, l'« Église détruite » —, que je n'ai pas vue, contient, selon M. Vasiliev, des fragments de peintures proches de celles du Gospodev Dol : « plusieurs compositions et figures », une silhouette de Christ⁵¹. Il devait y avoir là un ensemble assez important qui, s'il était bien contemporain de celui de Gospodev Dol, constituerait un témoignage de plus de l'activité des moines dans les premiers temps de leur installation dans cette Thébaidé.

L'« Église enfouie » — Sbornata crkva —, que j'ai entendu appeler sur place « Ktiturka ženata crkva », l'« Église à la fondatrice », à cause d'une figure de donatrice, est sans doute plus récente, quoique antérieure encore à la Crkvata. Vasiliev en compare les peintures à certaines de celles de la Trapezica de Tirnovo⁵². Sur la paroi nord se déroule une théorie de figures en pied très abîmées et défigurées par les graffiti, parmi lesquels un donateur, une donatrice à haute coiffure et portant le modèle de l'église⁵³, et des saints où l'on reconnaît Basile et Mélétiou. Alors que, dans la plupart des représentations de donateurs dans les églises rupestres, le modèle reproduit une église construite, ici, celui que présente la donatrice a un aspect plus proche de la réalité : c'est une paroi rocheuse avec une façade d'église à arcades surmontant une série de grottes criblant le rocher. On a pu faire la même remarque à propos de l'effigie d'Ivan Alexandre dans la Crkvata, qui tient sur le bras un morceau de rocher où figurent l'église et une dépendance, à l'exclusion de tout autre aménagement, ce qui correspond parfaitement à la réalité⁵⁴. C'est là un très intéressant procédé. Sur le mur sud de l'église enfouie, près du chœur, on voit une représentation de la Pentecôte (fig. 15), qui peut être rapprochée d'autres figurations de ce thème dans les Balkans⁵⁵.

Une autre église, plus détruite encore, haut placée dans la paroi rocheuse, conserve un saint Pantéléimon et une Vision de saint Pierre d'Alexandrie⁵⁶. D'autres sont dépourvues de peintures ou ne conservent que des fragments négligeables⁵⁷.

Ainsi, les établissements rupestres d'Ivanovo témoignent de la vie de communautés monastiques du XII^e à la fin du XV^e siècle, et de l'art qui était pratiqué dans ces régions à

49. En particulier le **Н** à la fin du mot Spyridon, aujourd'hui très pâli, mais que Škorpil avait noté (fig. 122), est typique pour le XII^e-XIII^e siècle.

50. Cf. GRABAR, *Peinture rel. en Bulgarie*, ch. II. M. Vasiliev date également les peintures de Gospodev Dol du XII^e-XIII^e siècle.

51. Cf. VASILIEV, pp. 20-21 (plan fig. 11, p. 20).

52. *Ibid.*, pp. 22 sqq. ; plan fig. 14, p. 22.

53. Cf. VASILIEV, fig. 15, p. 22 (le croquis est repris dans VELMANS, *Fresques d'Ivanovo*, fig. 6, p. 375).

54. Cf. VELMANS, *Fresques d'Ivanovo*, fig. 2, p. 375 et p. 382.

55. Cf., par exemple, PETKOVIĆ, *Peinture serbe*, II, pl. XXVIII, à Peć.

56. Cf. VASILIEV, fig. 13-15.

57. Elles ont été répertoriées par VASILIEV, pp. 19 sqq., *passim* ; ŠKORPIL, pp. 144 sqq.

ces époques. Avec les fresques de la Crkvata, que nous n'avons fait qu'évoquer dans le cadre de cette note, cet art se hausse même au niveau international des meilleures productions byzantines. Nous souhaiterons donc que l'ouvrage de M. Vasiliev puisse être développé et illustré de meilleures photographies, afin que les byzantinistes et les historiens d'art soient à même d'appréhender dans leur ensemble les précieuses données fournies par le site.

Bruxelles.

Jacqueline LAFONTAINE-DOSOGNE.

A PROPOS DES MOSAÏQUES DE LA COUPOLE DE SAINT-GEORGES, A SALONIQUE

par André GRABAR

Au début de l'année scolaire 1963-64, en faisant connaître à nos auditeurs de l'École des Hautes Études les récentes publications de Hjalmar Torp (*Mosaikkene i St. Georg-Rotunden*, Oslo, 1963) et de R. F. Hoddinott (*Early Byzantine Churches in Macedonia and Southern Serbia*, Londres, 1963), il nous est arrivé de faire un certain nombre d'observations que nous croyons nouvelles sur les mosaïques de la coupole de Saint-Georges de Thessalonique. Étant donné l'importance exceptionnelle de ces mosaïques, nous pensons contribuer à nos études en faisant connaître ci-dessous l'essentiel de ces observations, et en reproduisant la série complète des photographies de ces mosaïques (fig. 1 à 8)¹.

1. *Sommet de la calotte* (fig. 1). Cette partie de la mosaïque n'a été dégagée que par les soins du regretté E. Dyggre et de ses collaborateurs et décrite, pour la première fois, quoique brièvement, par M. Torp. La présence du Phénix donne à l'ensemble des mosaïques de la coupole un sens eschatologique. Le Christ du médaillon central que quatre anges portent au-dessus d'eux s'avance en triomphateur. La croix à long manche qu'il porte sur l'épaule a la valeur du trophée de sa victoire, qui est la victoire sur la mort. Par sa présence le Phénix précise : cette victoire assure la résurrection après la mort.

Étant donné que le médaillon qui renferme l'image du Christ triomphateur est porté aux cieux par des anges, l'iconographe semble se référer à l'Ascension. Mais il ne s'agirait que d'une allusion à cet événement (une espèce de « citation » d'un événement évangélique qui autorisait l'iconographe à situer au ciel une image de Jésus triomphateur de la mort). En effet, plusieurs considérations nous mettent en garde contre un rapprochement trop étroit avec l'Ascension. 1°) la présence du Phénix ; 2°) un nombre excessif de personnages qui étaient représentés autour du médaillon avec le Christ : sur la partie conservée de cette mosaïque, on distingue vingt-deux paires de pieds. On ignore l'identité de ces personnages, mais si les apôtres en étaient, ils devaient être accompagnés d'autres figures. A titre indicatif, on pourrait citer deux peintures de calotte avec de nombreux personnages placés sur le pourtour : peinture (qu'on ne connaît que par une gravure ancienne) à S. Prisco de Capoue,

1. Nous remercions M. N. Moutsopoulos, professeur à l'Université de Salonique, d'avoir mis à notre disposition un jeu complet de ces photographies. Elles correspondent à nos figures 1 à 8.

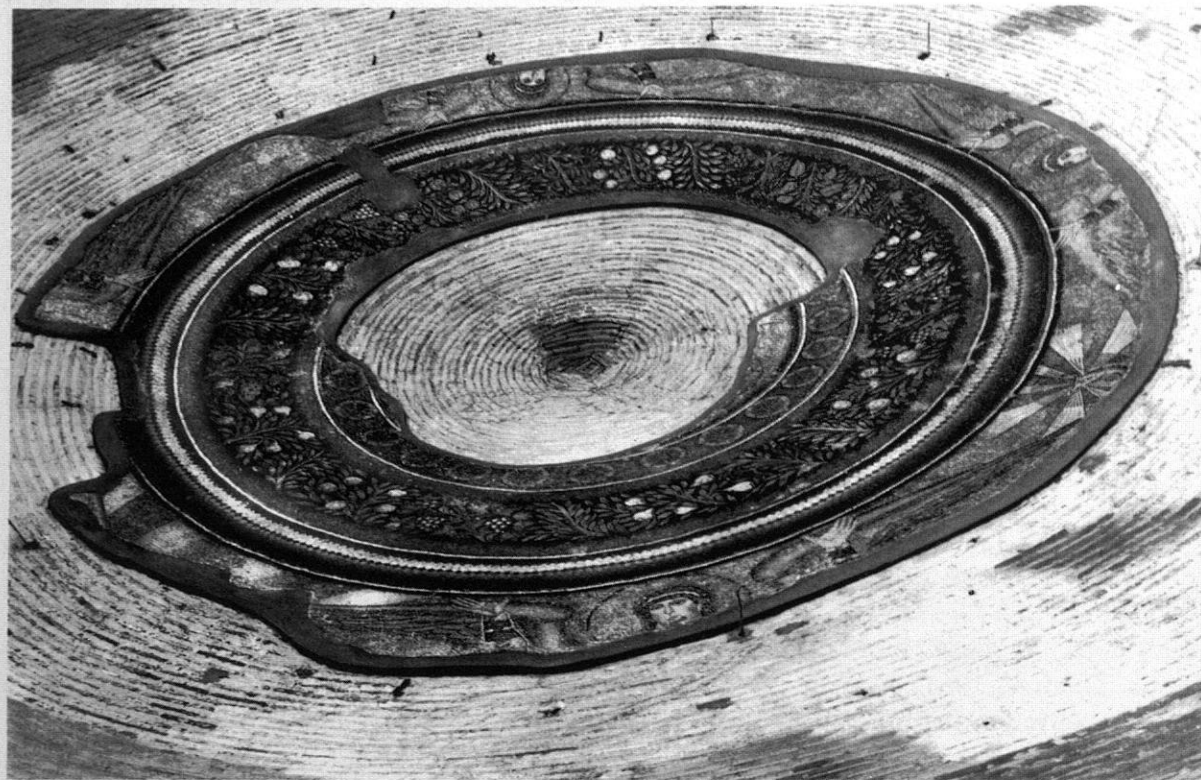


FIG. 1. — Salonique. Saint-Georges. Sommet de la calotte. Phot. Lykides.

avec des martyrs porteurs de couronnes (fig. 9)², et peinture à Saint-Georges de Sofia, avec des prophètes. Le premier exemple remonte au V^e siècle ; le médaillon central y présente un oiseau aux ailes éployées (le Phénix ?) ; le second exemple, une peinture de voûte, à Saint-Georges, Sofia (Bulgarie) (fig. 10)³, n'est pas antérieur au XI^e siècle, et on y voit, au milieu de la calotte, un Pantocrator entouré des zodia et d'anges, et sur le pourtour, une rangée de vingt-deux personnages dont les noms sont quelquefois absents, mais qui représentaient sûrement les « prophètes » de l'Ancien Testament (dans le sens large du terme « prophète », ce qui est conforme aux usages des iconographes chrétiens). Quoique tardive, la peinture de Sofia mérite une attention particulière, car à Sofia, la ressemblance de l'architecture et l'identité de la dédicace ont pu favoriser une inspiration par la vénérable mosaïque de la rotonde Saint-Georges de Thessalonique ; 3°) le fait que, au IX^e siècle, on ait ajouté, dans la voûte du chœur de Saint-Georges de Salonique, une grande composition de l'Ascension, est de nature à étayer l'opinion que nous venons d'émettre et selon laquelle la mosaïque de la calotte, dans la même église, ne figurait pas cet événement.

2. Reproductions : GARRUCCI, *Storia dell'arte cristiana*, pl. 254. DE ROSSI, *Bolletino*, 1883, pl. II. GRABAR, *Martyrium*, II, pp. 36-37, Album pl. XLIV, 1. Le graveur maladroit a transformé les couronnes des martyrs en objets informes, qui ressemblent à des pierres.

3. GRABAR, *Recherches sur la peinture religieuse en Bulgarie*, Paris, 1928, pp. 246-248, pl. XXXIV.

XXXVI. B. FILOV, *Die Georgskirche in Sofia*. Sofia, 1933, pl. II-VIII et p. 52 et suiv. Il y a deux couches de peintures, l'une du XI^e et l'autre du XIV^e siècle. Quoique de la première couche il ne restent que des fragments, ils suffisent pour nous assurer que, dans les deux cas, le pourtour de la coupole était réservé à une rangée de « prophètes » (dans l'acception la plus large du terme, fréquente chez les Byzantins).



FIG. 2. — Salonique. Saint-Georges. Pourtour de la calotte. Panneau 1. Phot. Lykides.



FIG. 3. — Salonique. Saint-Georges. Pourtour de la calotte. Panneau 7. Phot. Lykides.



FIG. 4. — Salonique. Saint-Georges. Pourtour de la calotte. Panneau 2. Phot. Lykides.



FIG. 5. — Salonique. Saint-Georges. Pourtour de la calotte. Panneau 6. Phot. Lykides.

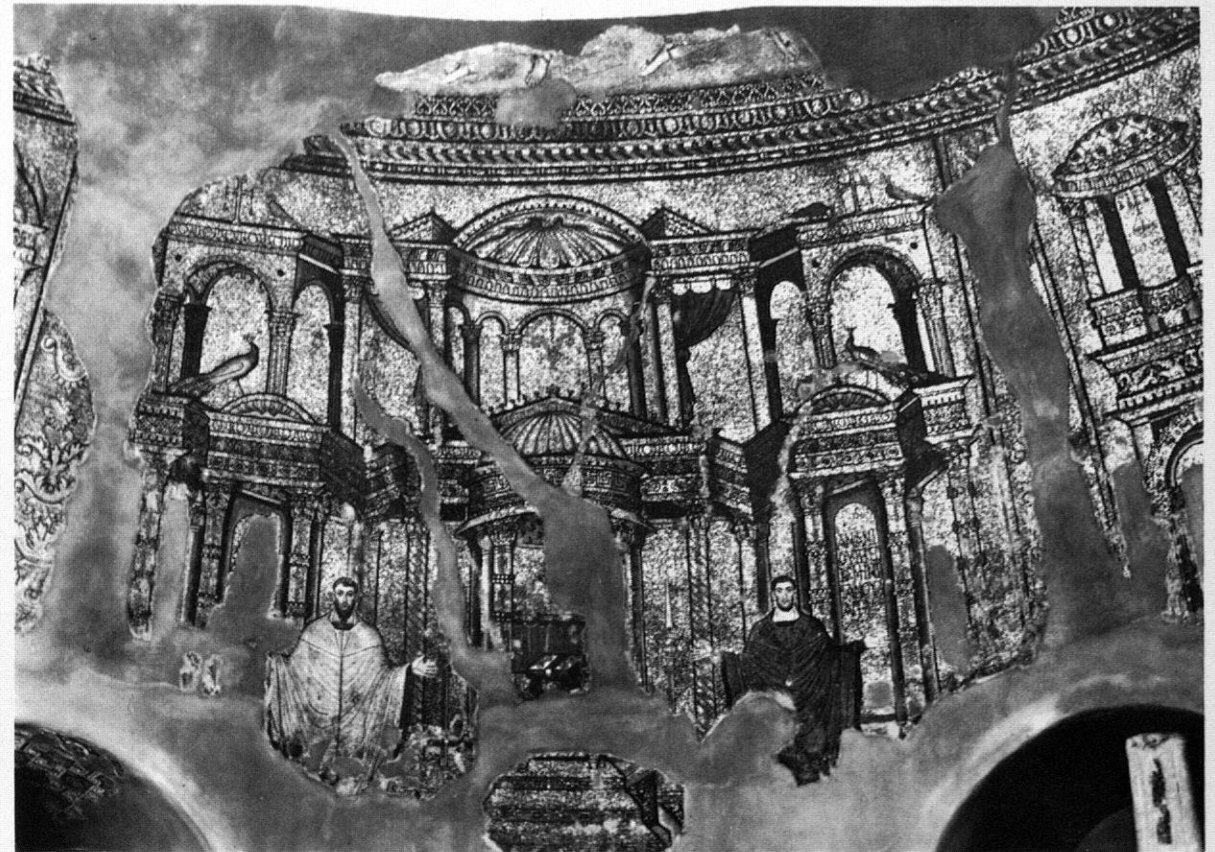


FIG. 6. — Salonique. Saint-Georges. Pourtour de la calotte. Panneau 3. Phot. Lykides.



FIG. 7. — Salonique. Saint-Georges. Pourtour de la calotte. Panneau 5. Phot. Lykides.



FIG. 8. — Salonique. Saint-Georges. Pourtour de la calotte.
Panneau 4. Phot. Lykides.

Sans pouvoir reconstituer cette partie centrale de la mosaïque, remarquons que, au registre des quatre anges-cariatides et du Phénix, on voit aussi, entre deux de ces anges, le départ de quatre rayons. L'état de conservation ne permet pas de dire de quel objet portaient ces rayons.

2. *Ordonnance et thème iconographique de l'ensemble.* Pour mieux comprendre le thème iconographique de l'ensemble, il faut penser aux plus anciennes figurations de la Seconde Parousie, telles qu'on les voit dans le Cosmas Indicopleustes du Vatican et le Paris grec 923, fol. 63 r⁴. Ces deux peintures sont du IX^e siècle, mais la première remonte sûrement à

4. Les deux miniatures sont reproduites, côte à côte, dans GRABAR, *L'empereur dans l'art byzantin*. Paris, 1936, pl. XXXVIII, 2. On les retrouve aux planches IV et XIII de l'ouvrage de M^{me} Wolska-Conus cité note 5.

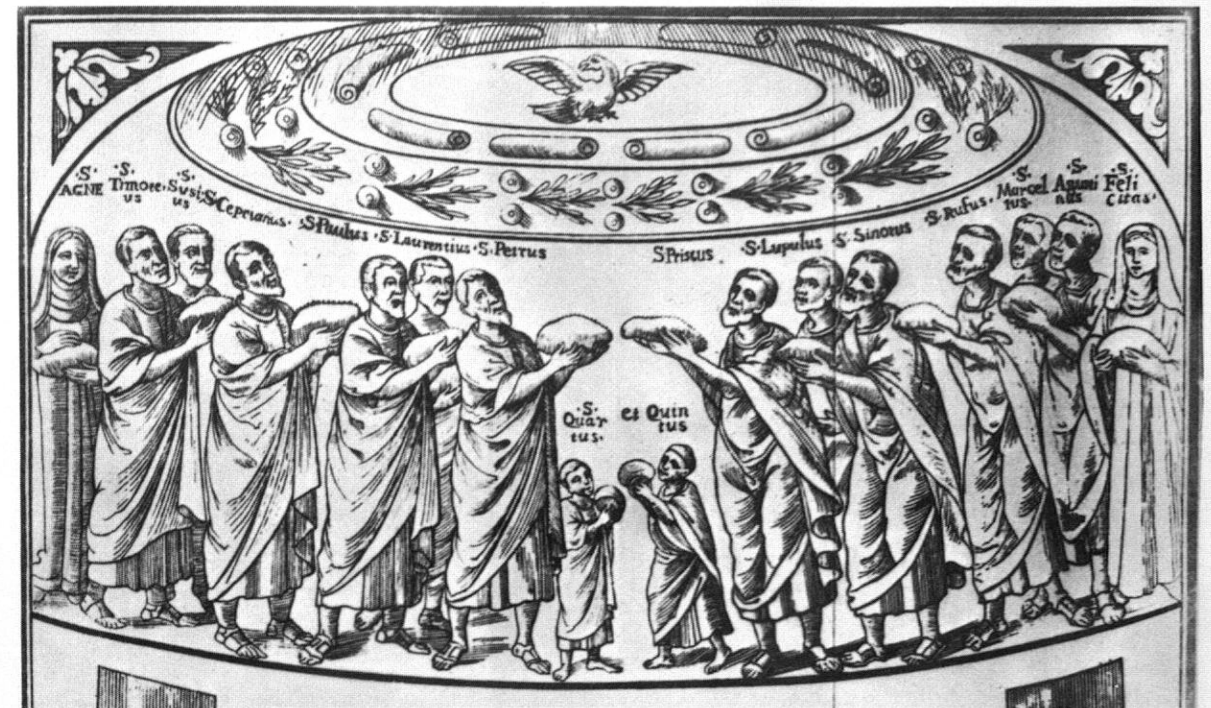


FIG. 9. — Capoue. Saint-Prisc. Mosaïque de l'abside. Gravure ancienne.

l'époque du Cosmas, c'est-à-dire au VI^e siècle. Autrement dit, la formule iconographique a été créée à une époque pas très éloignée des mosaïques de Saint-Georges. Cette formule inscrit la « Seconde Parousie » dans le cadre cosmique, tel qu'on l'imaginait à l'époque, avec superposition du ciel invisible, du ciel visible et de la terre. Le ciel supérieur est le séjour de Dieu, le ciel au-dessous est réservé aux anges, et la terre, aux hommes⁵. Dans la version du Paris grec 923, seuls les saints représentent le genre humain, et ils sont installés dans l'enceinte d'une cité idéale, le Paradis.

Notre hypothèse quant au sujet général de la décoration de Saint-Georges de Salonique pourrait trouver un appui dans le thème des peintures médiévales de Saint-Georges de Sofia. En effet, une inscription, qui court autour de l'image centrale du Pantocrator entouré d'anges et des *zodia*, est empruntée au Psaume 101 (versets 20-22). Or ce psaume, on s'en souvient, évoque et glorifie le règne du Seigneur qui, du haut des cieux, reçoit la vénération des habitants de la Sion rebâtie à la fin des temps.

A mon avis, l'ensemble des figurations à Saint-Georges correspond à ce qu'on voit sur ces images de la Seconde Parousie. Mais pour serrer le rapprochement et le rendre plus plausible, il faut se rappeler que les miniatures que nous venons de rappeler (et plus immédiatement celle de Cosmas) installent la vision grandiose de la Seconde Parousie, dans une *coupe* du Kosmos (que Cosmas décrit comme une boîte rectangulaire légèrement allongée et couverte d'un berceau) ; tandis que la surface intérieure d'une coupole réelle permettait à l'icône-

5. En dernier lieu, avec bibliographie étendue et commentaire : Wanda WOLSKA, *La topographie chrétienne de Cosmas Indicopleustes*. Paris, 1962, *passim* et pl. I-III.



FIG. 10. — Sofia. Saint-Georges. Prophètes sur le pourtour de la calotte.

graphe de conserver le caractère *stéréométrique* de la figuration cosmique (dont les miniatures — on l'a dit — offraient une coupe). A Saint-Georges, qui pour la circonstance serait assimilé à un microcosme, le sommet de la calotte correspondrait au ciel supérieur (cf. les deux miniatures), la zone au-dessous, serait réservée au ciel des anges (Cosmas) et du Phénix ; le registre qui le suit, celui de la terre, serait occupé par des hommes d'une catégorie particulièrement élevée (cf. Cosmas, Paris grec 923 et l'emplacement des apôtres dans les coupoles des deux baptistères de Ravenne) (fig. 11) ; enfin le registre inférieur appartiendrait également à la terre, mais il est occupé par des saints installés à l'intérieur d'une cité idéale (comme dans le Paris grec 923).

A Saint-Georges, on est comme dans une salle de théâtre vers laquelle s'ouvrent les étages superposés de galeries et de loges, et qu'on aperçoit, avec ceux qui les occupent, selon leur rang.

En nous référant au Phénix qui, aux côtés du Christ de la calotte, domine l'ensemble, considérons cette grande mosaïque comme une image eschatologique, comparable en cela aux mosaïques des absides romaines, Sainte-Cnostance, Saints-Côme-et-Damien, etc. Sauf erreur, aucune autre mosaïque d'église, en pays grec, n'avait fait apparaître jusqu'ici ni le Phénix, ni ce thème général.

3. *Le grand registre des architectures et des saints.* C'est le registre qu'on connaît depuis longtemps, mais dont certains détails importants ne se laissent observer que depuis les récents travaux de nettoyage. Les photographies prises après ces travaux et de plus près font appa-



FIG. 11. — Ravenne. Baptistère des Orthodoxes. Mosaïques de la coupole. Phot. Świechowski.

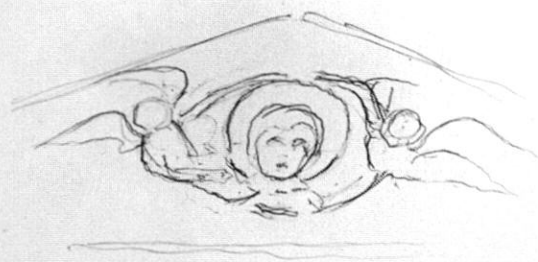
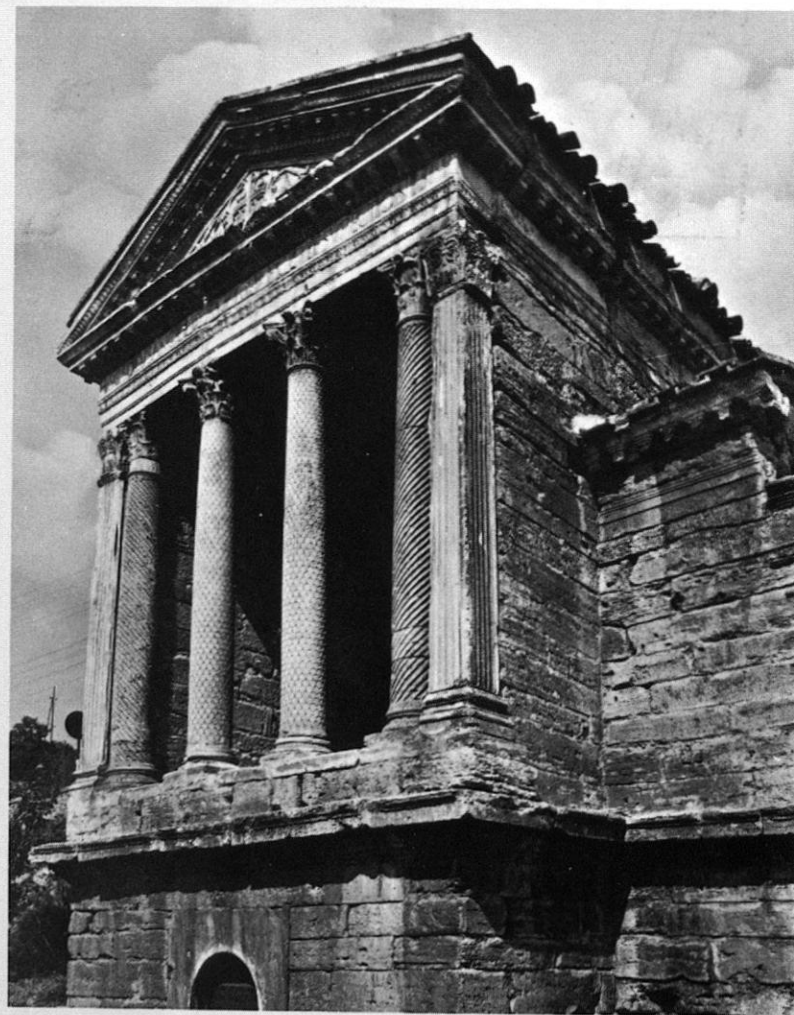


FIG. 12. — Salonique. Saint-Georges.
Détail du panneau 1 : le Christ porté
par deux anges. Croquis.

raître des détails qu'on ne voyait pas jusque là. Hjalmar Torp en a publié des photographies révélatrices qui témoignent surtout de la beauté de cette œuvre : têtes expressives des martyrs, qualité des ornements ; mais aussi de l'intérêt d'une figuration symbolique : telle la croix sur laquelle descend la colombe du Saint-Esprit. De son côté, R.F. Hoddinott a eu le mérite de reproduire toute la série des sept panneaux de ce registre, et de les avoir énumérés dans l'ordre qu'il faut. Sauf erreur, il a été le premier à observer cet ordre.

Nos propres observations sont venues se greffer sur celles de MM. Torp et Hoddinott. Les mosaïstes de Saint-Georges divisent la partie inférieure de la calotte en huit parties égales (ou approximativement égales),

FIG. 13. — Spolète.
Tempietto sul Clitunno.



dont sept sont occupées par des mosaïques et la huitième n'en offre pas actuellement. Cette dernière partie dépourvue de mosaïques est exactement au-dessus de l'arc par lequel le chœur s'ouvre sur la rotonde de Saint-Georges. On aurait pu penser à un partie du décor tombée lors des transformations de la rotonde païenne en église, ce qui signifierait que le décor en mosaïques aurait été antérieur à la « conversion » de la rotonde (sauf pour les figures des saints qu'on aurait pu, à la rigueur, insérer dans un ensemble de motifs architecturaux « neutres »). Mais aujourd'hui on tient la preuve de l'exécution de tout ce registre avec architectures et saints

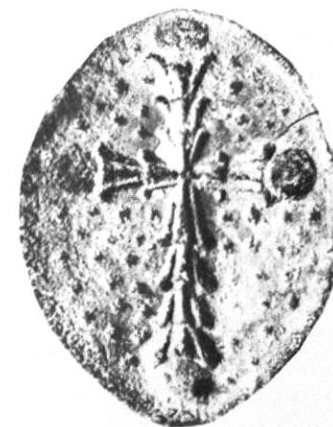


FIG. 14. — Monza, Collégiale,
Ampoule de Terre Sainte. Détail.

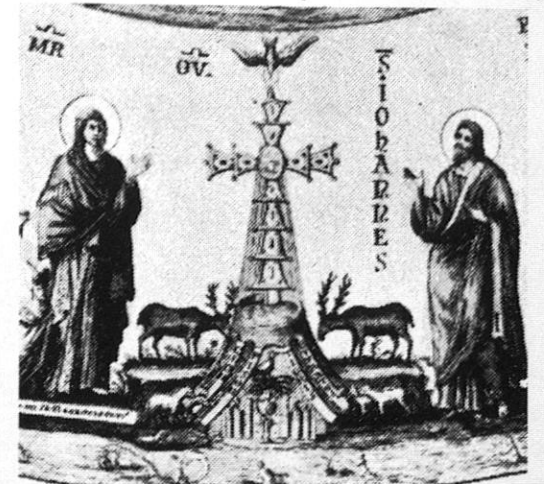


FIG. 15. — Rome, Saint-Jean de Latran.
Mosaïque de l'abside. Détail.

à la même époque que les registres au-dessus, qui sont manifestement chrétiens. Cette preuve a été apportée — sans qu'il l'ait dit — par M. Hoddinott, lorsqu'il s'aperçut que les sept panneaux du registre inférieur formaient un ensemble cohérent, à condition de les grouper autour d'un axe Est-Ouest. Or cet axe, à Saint-Georges, n'existe que depuis l'addition du chœur, à l'Est de la rotonde, qui du temps païen, en était naturellement dépourvue. C'est la raison pour laquelle ceux qui traditionnellement considéraient ces panneaux en partant de l'entrée primitive de la rotonde (du côté Sud de la rotonde) n'en saisissaient pas l'ordonnance, et n'observaient que trois cas de répétition des mêmes motifs sur des panneaux opposés.

Tandis que maintenant la composition de l'ensemble apparaît avec toute la clarté voulue : partant de l'axe de l'édifice tel qu'on l'établit en construisant le chœur à l'Est de la rotonde, les mosaïstes créèrent sept panneaux semblables, dont trois paires de sujets qui se succèdent, d'Est en Ouest, et se répondent deux par deux, et un septième qui fait face au chœur. Comme on l'a dit plus haut, je ne me prononce pas sur la question de savoir si, au-dessus de l'arc du chœur, il y avait ou pas un huitième panneau. Que ce soit l'un ou l'autre, l'explication du reste du cycle de ces panneaux ne pourrait en être affectée.

Tous les panneaux de ce registre montrent une somptueuse architecture décorative qui remonte bien, comme l'a dit H. Torp, au thème classique de la *scenae frons*, mais qu'un petit nombre de détails convertissent en sanctuaires chrétiens idéaux. Il ne s'agit pas de représentations d'églises chrétiennes, mais — en conformité avec le thème général de la cité paradisiaque dont il a été question plus haut — d'un vague décor architectural auquel on ne demande que deux choses — qu'il soit plus somptueux que tout palais de prince terrestre et qu'on y sente pourtant la présence chrétienne.

Or, voici comment cette présence est suggérée. Sur les deux panneaux qui sont les plus rapprochés du chœur, à sa droite et à sa gauche, le motif chrétien occupe le fronton triangulaire du milieu. On y voit le buste d'un Christ juvénile porté par deux anges volant symétriques (fig. 2 et dessin fig. 12)⁶. Les deux panneaux suivants, toujours de part et d'autre de l'axe Est-Ouest, placent au devant d'une exèdre un dais hexagonal garni de chancels, et devant ce meuble, qui rappelle un « ciborium » d'église, on montre une grande croix en métal

6. Le panneau fig. 3 présente une lacune à l'endroit où se trouvait l'image du Christ sur le fronton.



FIG. 16. — Istanbul, Sainte-Sophie,
Relief en bronze encastré dans le mur.

sur laquelle descend la colombe du Saint-Esprit, dans une auréole de lumière (fig. 4 et 5). Il n'est pas douteux que cette croix doit être imaginée *sous* le « ciborium », tandis que le mosaïste l'a figurée devant celui-ci, pour la rendre plus visible. C'est pour la même raison que, sur les six chancels des intercolonnements, les trois du devant ont été figurés plus bas qu'il ne le faudrait.

A ce motif chrétien central de la croix sous le ciborium s'ajoutent deux gros cierges dans des chandeliers monumentaux et, au-dessus, deux lampes suspendues à l'étage.

La troisième paire de panneaux symétriques reprend le thème du ciborium qui, ici, est circulaire (avec quatre colonnes), et les motifs secondaires des chandeliers et d'une lampe suspendue (fig. 6 et 7). Ce sont les seuls panneaux où une croix, répétée deux fois, couronne la corniche dans l'architecture du fond. Mais ici le motif chrétien essentiel et nouveau est — placé sous le ciborium — un trône sur lequel, posé sur un coussin, est exposé un livre des Évangiles enfermé dans une reliure en métal. Un rideau est tiré entre les colonnes derrière le livre. Trois marches décorées de cabochons conduisent à ce trône.

La septième et dernière image, celle qui fait face au chœur et est donc dans l'axe (et n'a pas de pendant, du moins pas actuellement), est dépourvue de symboles chrétiens évidents (fig. 8). Mais le milieu en est occupé par une tribune bordée de chancels. Aucun meuble n'est représenté au milieu de cette tribune (ambon ?), à l'entrée de laquelle se tient un saint. Il n'y a pas davantage de ciborium. Mais on retrouve les deux chandeliers symétriques auxquels s'ajoutent, sous les portiques latéraux, une petite fontaine. Répétée deux fois, aux extrémités de la scène, elle rappelle la fontaine de la célèbre mosaïque de Théodora, à Saint-Vital.

Comme nous l'avons dit plus haut, la méthode de l'iconographe de Saint-Georges excluait des représentations « réalistes » d'édifices concrets, et notamment de sanctuaires chrétiens de son temps. Mais pour « convertir » les architectures décoratives qu'il reproduisait, c'est malgré tout des éléments empruntés à ces édifices qu'il leur ajoutait. Sur les deux premiers panneaux, il y évoqua le fronton d'une façade avec son image du Christ. Sur les panneaux de la deuxième et de la troisième paire de panneaux, il représenta un meuble liturgique, le ciborium, et l'objet sacré qu'il abrite, à savoir une grande croix et un livre des Évangiles sur un trône ; ces quatre panneaux empruntent donc leurs symboles chrétiens aux aménagements de la façade et de l'intérieur des églises chrétiennes. Enfin, le panneau qui fait face au chœur et en est le plus éloigné fait apparaître à travers les portiques, les fontaines de l'atrium. Comme les deux premiers panneaux, le dernier nous ramène à l'extérieur de l'édifice du culte. C'est peut-être en rapport avec cette intention qu'on fit apparaître, le long du faîte de la grande architecture du dernier panneau, les sommets de plusieurs arbres : absente sur les autres panneaux, cette végétation évoque peut-être les plantes du jardin, autour des fontaines.

Le caractère allusif et sommaire de figurations de ce genre nous interdit sans doute d'aller plus en avant, dans ces rapprochements avec l'architecture réelle des sanctuaires chrétiens. Ainsi, on aurait voulu savoir si le fronton des deux premiers panneaux correspond à la façade de l'entrée ou du chevet. Normalement, cela devrait être la façade d'entrée. Mais il s'agit des deux panneaux les plus rapprochés du chœur de Saint-Georges, et c'est sur le panneau le plus éloigné de ceux-ci et du chœur de Saint-Georges qu'on voit une évocation de l'atrium. On serait donc plutôt amené à penser à une correspondance entre les diverses parties de l'édifice du culte chrétien évoquées par les mosaïques et les parties correspondantes de Saint-Georges. S'il en était ainsi, les panneaux à fronton garni d'une image du Christ montreraient plutôt la façade au-dessus du chœur. Cette hypothèse n'est pas en contradiction avec le peu qu'on connaisse sur le décor figuratif possible des façades paléochrétiennes. En effet, l'église archaïque du Saint-Sauveur, à Spolète, et la chapelle dite « Tempio di Clitunno » près de Spolète, présentent un fronton au-dessus du chœur, et ce fronton est décoré de reliefs : (une croix centrale entourée de feuillages) (fig. 13). Rappelons aussi la mosaïque de la Transfiguration qui décore le fronton de la façade Est (côté du chœur) de la basilique de Parenzo (VI^e siècle)⁷.

Que sur la mosaïque de Saint-Georges la croix ait été remplacée par une image du buste du Christ porté par deux anges ne modifie en rien le problème du choix entre les façades antérieure ou postérieure. Nous reviendrons plus loin sur la valeur religieuse de l'image du Christ figuré sur le fronton.

7. Ivanka MAKSIMOVIĆ, *Iconography and Program of the Mosaics at Poreč (Parenzo)*, dans *Recueils des travaux de l'Institut d'Études Byzantines* (de Belgrade). Beograd, 1964 (Mélanges G. Ostrogorsky, II, p. 247

et suiv. (en serbe, avec résumé anglais). Les mosaïques extérieures du chevet à Poreč-Parenzo, mal conservées, sont rarement décrites, dans les ouvrages consacrés à cette église.



FIG. 17. — Istanbul, Sainte-Sophie,
Pièce en marqueterie encastré dans le mur.



FIG. 17 bis. — Rome.
Peinture dans la catacombe Ponziano :
martyr et croix.



FIG. 17 ter. — Rome.
Sainte-Marie-Majeure.
Arc de triomphe. Temple de Roma.

Mais d'abord, après avoir établi que les deux premiers et le dernier des panneaux évoquent (sans les représenter vraiment) les deux extrémités d'un édifice de culte chrétien, demandons-nous si les intérieurs figurés sur les quatre panneaux intermédiaires pourraient être « situés » topographiquement avec plus de précision. A cette question nous répondrions plutôt par la négative. Ces images de Saint-Georges, qui s'apparentent à celles du Baptistère des Orthodoxes à Ravenne, restent aussi « idéales » que celles-ci.

On se souvient que dans la coupole de ce baptistère (fig. 11), on trouve, répétés chacun quatre fois, les deux motifs tripartites que voici : d'une part, trois absides alignées à l'intérieur desquelles sont dressés, un autel avec un Évangile ouvert, et deux sièges supportant chacun une couronne, et d'autre part, une exèdre flanquée de deux portiques qui donnent sur un jardin, un trône qui supporte une croix étant installé dans l'exèdre. La formule de Saint-Georges n'est pas la même, puisque l'Évangile — fermé — y est posé

sur des trônes, tandis que la croix, devenue monumentale, se dresse seule et est surmontée de la colombe ; enfin, croix et trône sont placés sous un ciborium, et les architectures du fond — à portiques ouverts — sont également abstraites, sur les panneaux des croix et sur ceux des trônes.

Mais ni les points de dissemblance avec le Baptistère de Ravenne, ni les points de ressemblance, et notamment les caractéristiques iconographiques communes aux quatre panneaux de Saint-Georges, ne me semblent de nature à permettre une identification des lieux de culte évoqués. La croix en métal précieux dressée sous un ciborium et entourée de chancels, le tout élevé sur une tribune, pourrait certes s'inspirer de la croix que Théodose II fit placer sur le Golgotha et qui s'y présentait d'une manière semblable⁸. Mais pour mieux définir la signification des croix, à Saint-Georges, il convient d'y relever un détail iconographique, qui est loin d'être commun à toutes les représentations paléochrétiennes de la croix en métal précieux garnies de cabochons. En effet, celle qu'on voit sur les deux panneaux de Saint-Georges a des branches garnies de nombreuses saillies qui imitent probablement le tronc d'un palmier. Or, c'est là une dérivée de la croix-palmier qu'on trouve sur plusieurs ampoules de Terre Sainte⁹ (fig. 14). Les reliefs des ampoules s'en tiennent à une façon plus réaliste de figurer le tronc d'un palmier, tandis qu'à Saint-Georges, on ne fait que rappeler le motif des branches coupées du tronc de l'arbre, car on y figure une croix en orfèvrerie qui ne fait qu'évoquer de loin le thème de l'« arbre de vie ». En revanche, la façon de styliser la croix est presque identique, sur la mosaïque de l'abside de Saint-Jean du Latran¹⁰ (fig. 15), où la croix est placée au sommet du Golgotha, mais où l'on retrouve la colombe du Saint-Esprit, qui survole la croix, comme à Saint-Georges. Certes, la mosaïque actuelle du Latran n'est qu'une copie de l'ancienne, mais on s'accorde à y reconnaître une imitation assez fidèle d'un original qui devait être sensiblement contemporain des mosaïques de Saint-Georges. Sans prétendre que les deux évocations de la croix dressée sous un ciborium, à Salonique, représentent l'intérieur du sanctuaire du Calvaire, à Jérusalem¹¹, on pourrait admettre qu'il s'agit d'une installation de ce genre, peut-être inspirée par celle du Golgotha.

L'autre image sacrée, celle du livre fermé de l'Évangile posé sur un trône, appelle, elle aussi, quelques commentaires. Une remarque tout d'abord : les deux mosaïques sont fragmentaires, mais on y voit assez, pour reconnaître dans le meuble qui sert de soutien au livre un trône plutôt qu'une table d'autel. Le détail décisif, selon nous, nous est fourni par le petit rideau tendu au-dessus du siège et qui remplace le dossier. Un rideau à cette

8. C'est ce qu'on admet généralement pour la croix en métal garnie de cabochons qui domine la mosaïque absidiale de Sainte-Pudentienne, à Rome, contemporaine de Saint-Georges. D.V. AINALOV, *Mosaïques du IV^e et V^e siècle* (en russe), Saint-Petersbourg, 1895, p. 34 et suiv., 51 et suiv. A. FROLOW, dans *Mémorial Louis Petit*, Bucarest, 1948, p. 84 et suiv. E. DINCKLER, *Bemerkungen zum Kreuz als «Tropaion»*, dans *Mullus. Festschrift Theodor Klauser*, Munster (Westph.), 1964, pp. 71-78.

9. GRABAR, *Les ampoules de Terre Sainte : Monza. Bobbio*, Paris, 1958, pl. XIV, XVI, XVII, XXXII, XXXIII-XXXIX, LV. Sur les ampoules, cette croix faite de troncs de palmier présente plusieurs variantes. Sur d'autres ampoules de la même série, la croix a des branches lisses, et toute allusion à l'« arbre de vie » y est absente.

10. Sur la célèbre mosaïque absidiale de Saint-Jean de Latran, voir, en dernier lieu, T. BUDDENSIEG, *Le coffret en ivoire de Pola, Saint-Pierre et le Latran*, dans *Cahiers Archéologiques* X, 1959, p. 172 et suiv., fig. 21, avec bibliographie, et les observations raisonnables de G. MATTHIAE, dans son ouvrage de synthèse *Pittura romana del Medioevo*, I. Rome (1966), pp. 44-46. Notre rapprochement avec les mosaïques de Saint-Georges de Salonique vient étayer la thèse de Wilpert qui, après d'autres, faisait remonter à l'Antiquité le noyau de la mosaïque du Latran (*Riv. arch. crist.* VI, 1929, p. 110 et suiv.). C'est aussi, de nos jours, la thèse de G. Matthiae.

11. Sur une miniature byzantine de la fin du IX^e siècle, qui prétend figurer le sanctuaire du Golgotha et l'architecture possible de celui-ci, à la fin de l'Antiquité : GRABAR, dans *Cahiers Archéologiques* XV, 1965, p. 70 et suiv., fig. 9.



FIG. 18 a. — Athènes. Musée byzantin. Arc d'iconostase provenant de Saint-Demetre, Salonique.

place paraît impossible pour un autel, tandis qu'il est fréquent sur les trônes (par exemple dans la coupole du Baptistère des Ariens). L'escalier de trois marches qui conduit à ce trône serait moins à sa place devant une table d'autel, étant donné que la tribune sur laquelle est placé le meuble est très exiguë.

Cependant, un trône sous ciboire et au haut d'une tribune ne me semble évoquer aucun sanctuaire particulier. On a pu en dresser un, dans chaque église épiscopale, et ce qu'il faudrait observer à ce sujet c'est plutôt le rôle du livre de l'Écriture. Comme nous l'avons dit plus haut en parlant du Phénix, le fait que ce livre soit fermé ferait penser à la fin des temps : le livre est fermé sur le Trône qui est au haut de l'Arc triomphal de S. Maria Maggiore à Rome, où il s'agit d'une Hétimasie eschatologique, tandis qu'il est ouvert sur les quatre trônes des mosaïques du Baptistère des Orthodoxes, où chacun de ces

codices figure le livre d'un autre évangéliste. Mais la distinction entre les deux formules n'est pas observée partout. C'est ainsi que le livre est représenté fermé, sur toutes les mosaïques des Conciles, du VIII^e siècle, dans la basilique de la Nativité à Bethléem où on le montre posé sur la table de l'autel¹². C'est à cette analogie de Bethléem que je crois préférable de nous en tenir, où des architectures aussi peu réalistes que celles de Salonique sont spécifiées comme églises à l'aide d'une table d'autel, de chandeliers et d'encensoirs, c'est-à-dire selon la même méthode qu'à Saint-Georges. On remarquera, à cet égard, que le motif des

12. H. STERN, dans *Byzantion* XI, 1936, p. 191 et suiv., XIII, 1938, p. 417 et suiv., et dans *Cahiers Archéologiques* III, 1948, p. 82 et suiv. Les illustrations jointes au dernier de ces articles reproduisent

toute la série des représentations qui intéressent notre étude et qui y figurent, d'une façon conventionnelle, divers sanctuaires chrétiens (pl. I à IV), ainsi que certaines autres images du même genre (pl. V).

chandeliers encadrant le meuble central est un autre symbole de l'intérieur d'une église : à Saint-Georges on y a recours plusieurs fois.

Si la croix dressée sous un ciborium aurait pu évoquer, directement ou indirectement, un sanctuaire déterminé, celui du Golgotha, l'image d'un trône avec l'Évangile ne permet aucune identification analogue, même pas indirecte. Or, comme il est peu probable que, dans la même rangée de panneaux, on ait rapproché images d'un sanctuaire célèbre et images typologiques d'un intérieur d'église, je préfère reconnaître partout des images typologiques. En d'autres termes, on aurait quatre évocations de l'intérieur d'un sanctuaire chrétien typologique, dont deux figureraient un aménagement pour l'exposition voire la vénération de la croix et deux autres un aménagement pour l'exposition du livre de l'Évangile. Comme on se souvient, une plaque de bronze ornée d'un relief (fig. 16) et une pièce de marqueterie (fig. 17), l'une et l'autre encastrées dans le mur Ouest de la nef de Sainte-Sophie de Constantinople, depuis le VI^e siècle, montrent les mêmes sujets — symboles majeurs du culte chrétien : la croix dressée et l'Évangile sur le trône¹³. Les deux images devaient être complémentaires (à Sainte-Sophie, le livre est ouvert et on y lit le verset de Jean X, 9 : « Je suis la porte, etc. »).

C'est à propos de ces deux figurations de la croix dressée et du livre sur le trône qu'il convient de faire observer le choix particulier des saints en orants que le mosaïste a représentés devant le fond des architectures décoratives et des figurations chrétiennes que nous venons de décrire. Ces saints sont au nombre de deux ou de trois par panneau, alignés. Ils sont deux sur les panneaux dont le milieu est occupé par la croix dressée ou le trône avec le livre. Ils sont trois sur les deux panneaux avec le fronton décoré d'une image du Christ et sur le panneau qui fait face au chœur, celui où l'on voit les fontaines de l'atrium. Quoique les noms de ces saints soient toujours inscrits à côté de leurs portraits, ainsi que le mois auquel on commémorait leur mémoire, il n'a pas été possible jusqu'ici d'expliquer le choix des dix-septs saints représentés.

Mes propres tentatives de résoudre ce problème n'ont pas été plus fructueuses que celles de mes prédécesseurs, sauf sur un point, cependant, qui me semble assez intéressant, quant à la valeur religieuse des mosaïques de ce registre. Comme on se souvient (p. 65), nous y reconnaissons une représentation d'une réunion des saints dans la cité paradisiaque, version étendue d'une image qu'une miniature du IX^e siècle, du Paris grec 923, nous présente en abrégé. Mais quels sont les saints appelés ici à remplacer la multitude infinie des saints ?¹⁴ Si les raisons de la présence de tel saint pris individuellement nous échappent, on constate que, à en juger d'après les inscriptions qui a leurs noms respectifs ajoutent la mention de leur profession, et d'après les costumes dont on les revêtait, ces personnages appartiennent à deux catégories, les uns étant soldats (στρατιώτης) et les autres, clercs (ἐπίσκοπος, πρεσβύτερος), ou laïcs (un médecin (ιατρός), un flûtiste, un civil sans étiquette). Il est facile d'observer que c'est bien cette distinction¹⁵ que faisaient les ordonnateurs des mosaïques, puisqu'ils grou-

13. Reproductions : A. M. SCHNEIDER, *Die Hagia Sophia zu Konstantinopel*. Berlin, 1939, fig. 55, 59.

14. E. WEIGAND, dans *Byz. Zeit.* 39, 1939, pp. 116-145 : un long mémoire sur les mosaïques de Saint-Georges, et notamment sur les images des saints qu'on y trouve. Comme il le faisait souvent, cet érudit attribuait ces mosaïques à une date trop avancée (VI^e siècle). Je crois qu'il se trompait aussi en considérant cette galerie de saints comme une espèce de calendrier monumental (ce qui n'exclut pas la possibilité d'emprunts à un

calendrier illustré qui serait comme un ancêtre du Ménologe illustré de la fin du X^e siècle fait à l'usage de l'empereur Basile II ; mais ce n'est là que pure hypothèse). Mais l'étude de Weigand comprend de précieux renseignements d'ordre hagiographique relatifs aux saints figurés à Saint-Georges, et nous l'avons consultée avec profit.

15. Et non pas en rapprochant les uns des autres les martyrs ou les confesseurs, les saints commémorés tel mois ou provenant de telle région.

paient symétriquement et antithétiquement les militaires et les civils. Sur les deux premiers panneaux symétriques :

(image perdue)	— soldat (Léon)	— civil (flûtiste) (Philémon)
civil (évêque)	— soldat (Thérinos)	— civil (évêque) (Cyrille).

Sur les deux panneaux suivants :

soldat (Onysiphore) et civil (Porphyrios sans étiquette) [seul cas d'assymétrie, qui correspond, cependant, à un cas particulier : les hagiographes semblent avoir ignoré l'état social du saint en question]¹⁶.

soldat et soldat.

Sur les deux panneaux suivants :

civil (prêtre)	et civil (prêtre)
civil (évêque ?)	et civil (prêtre)

Sur le dernier panneau :

soldat — civil (prêtre) — soldat.

A une exception près la coupure soldat/civil est observée avec rigueur, et on ne saurait donc mettre en doute l'intention de classer tous les saints dans ces deux grandes catégories.

Mais une seconde observation est plus suggestive encore : tandis que sur les panneaux avec trois personnages, qui correspondent à la façade et à la vue sur l'atrium, soldats et laïcs sont représentés côte à côte (en groupes symétriques), c'est-à-dire, devant la façade, un soldat flanqué de deux clercs, et devant l'atrium, un prêtre flanqué de deux soldats, les autres panneaux sont réservés chacun à une seule catégorie de saints, et notamment, de part et d'autre de la croix avec la colombe, ce sont chaque fois deux soldats (en fait, il y a trois soldats et un laïc, Porphyrios, sans étiquette mais en vêtement civil) (je suppose qu'il y ait là une erreur : on s'attendait à ne trouver que des soldats), et de part et d'autre du trône avec l'Évangile, ce sont chaque fois deux civils, médecins et prêtres.

Ce dernier groupement permet d'entrevoir l'intention : les soldats qui sont des martyrs par excellence encadrent la croix, conformément à un thème courant de l'iconographie paléochrétienne des martyrs¹⁷ (fig. 17 bis) ; tandis que, auprès du trône avec l'Évangile, ce sont des saints civils, continuateurs des apôtres, qui flanquent le Trône, comme sur la plupart des images les plus anciennes où le trône apparaît (arc de S. Maria Maggiore à Rome, Baptistère des Ariens, coffret en ivoire de Pola, etc.). Dans l'ensemble, il s'agirait donc d'une version particulière d'un double thème familier à l'art paléochrétien.

Voici enfin un dernier mot sur les additions purement chrétiennes aux figurations de ce registre. Je pense à la plus originale et suggestive de ces additions : l'image d'un buste du Christ juvénile élevé vers les cieux par deux anges volant. Répétée deux fois (sur chacun des deux panneaux les plus rapprochés du chœur), cette figuration est un hapax. On pourrait le rapprocher, à la rigueur (cf. p. 71), de deux frontons d'églises paléochrétiennes à Spolète marqués d'une croix sculptée au milieu de feuillages ou enfermée dans un médaillon, et le fronton avec une Transfiguration, en mosaïque, à Parenzo. Plus éloignée encore est la représentation d'un fronton sculpté, sur une mosaïque chrétienne célèbre, légèrement postérieure à Saint-Georges.

Je pense au fronton du Temple, dans la scène de la Purification, sur l'arc triomphal de Sainte-Marie-Majeure à Rome (fig. 17 ter), avec une sculpture de la personnification de Rome. Comme on se souvient, cette mosaïque exceptionnelle tend à montrer en Rome l'héritière de la

16. WEIGAND, *loc. cit.*, p. 139.

17. GRABAR, *Martyrium II*, p. 68 et suiv., pl. LI, 2-4.

Jérusalem biblique déchue. Mais telle étant l'idée de l'iconographe chrétien à Rome, son image n'est qu'une évocation telle quelle de la façade du temple romain païen de Roma et Auguste. Je veux dire, l'image de cette sculpture fait partie d'une représentation d'un édifice païen. Tandis que la mosaïque de Salonique, à peu près contemporaine, s'emploie à figurer une théophanie chrétienne sur un fronton de façade d'un genre classique.

Or, non seulement il est remarquable de voir ainsi une image du Christ apparaître là où la tradition païenne montrait la divinité titulaire du temple, ce qui est un exemple de plus d'un usage pré-chrétien adopté par les ordonnateurs des arts chrétiens, mais en outre un exemple d'image dont le choix témoigne d'une familiarité avec la tradition païenne qu'on reprenait en l'adaptant aux données chrétiennes. En effet, à l'époque qui précède immédiatement l'essor des arts chrétiens, les frontons des temples étaient réservés à des images théophaniques¹⁸. C'est là que — faisant écho au rite de l'épiphanie du dieu qui le faisait apparaître sur le faite du temple — on installait soit la statue du dieu se manifestant à ses fidèles soit la porte par laquelle il était sensé passer en vue de cette épiphanie. Par extension, le fronton — qu'on réservait ainsi aux habitants du ciel — recevait aussi le portrait sur *imago clipeata* du défunt « héroïsé », lorsqu'il s'agissait d'un mausolée, ou encore d'un sanctuaire du culte impérial¹⁹. Parmi les meilleurs exemples de ce genre d'images sur les frontons d'époque romaine, relevons, après Hammel, ceux de plusieurs temples des divinités astrales et celui des propylées du temple de Sérapis à Milet ; et ceux des monuments funéraires, par exemple, à Nicée, à Rome (monument d'Atia Iucunda du Musée des Thermes, monument de Cl. Semne provenant de la via Appia, au Musée du Latran), etc. Les propylées d'Eleusis, élevées par Marc Aurèle, présentent un fronton que décore une belle *imago clipeata* sculptée de l'empereur fondateur.

C'est à ces usages iconographiques que se rattache la double mosaïque de Saint-Georges qui figure le buste d'un Christ juvénile porté par deux anges, à l'intérieur du fronton. L'imagier chrétien, qui a pu s'inspirer d'une œuvre monumentale de ce genre placée sur la façade d'une église (cf. ci-dessus les exemples de frontons garnis d'une croix sculptée ou d'une Transfiguration), avait choisi un sujet qui restait fidèle à la tradition antique, puisqu'il représentait une « théophanie » et un groupe de personnages élevés au ciel. Le choix a été sûrement volontaire, car tout en le tirant en principe de l'Ascension, le mosaïste s'est bien gardé d'étendre le sujet et d'installer sur le fronton le groupe des apôtres. C'est ce qui a été fait, au XII^e siècle, par certains ordonnateurs de sculptures romanes, par exemple à Angoulême, à Poitiers et ailleurs. Mais l'Ascension qui y apparaît en entier, sur la façade, ne se limite pas au fronton mais occupe également le mur de l'église, jusqu'à la hauteur des portails ou presque. La discipline des iconographes paléochrétiens formés à l'école de l'art classique leur imposait des règles plus strictes quant aux rapports entre éléments d'architecture et thèmes des images, et la mosaïque de Saint-Georges en est un témoin éloquent.

On vient de dire : le groupe iconographique du fronton semble correspondre à la partie supérieure des images habituelles de l'Ascension, et pourrait en dériver. Mais étant donné que cette partie supérieure des images de l'Ascension a été composée elle-même sur le modèle des figurations triomphales (deux nikaï élevant aux cieux le portrait d'un héros — empereur ou défunt héroïsé), on pourrait conjecturer également une dérivation directe des figurations de ce genre. Cette seconde alternative aurait cet avantage de lier plus étroitement à des

18. Peter HOMMEL, *Giebel und Himmel*, dans *Istanbuler Mitteilungen* Heft 7. Istanbul, 1957, pp. 11 à 55.

19. *Ibid.*, p. 26 et suiv.

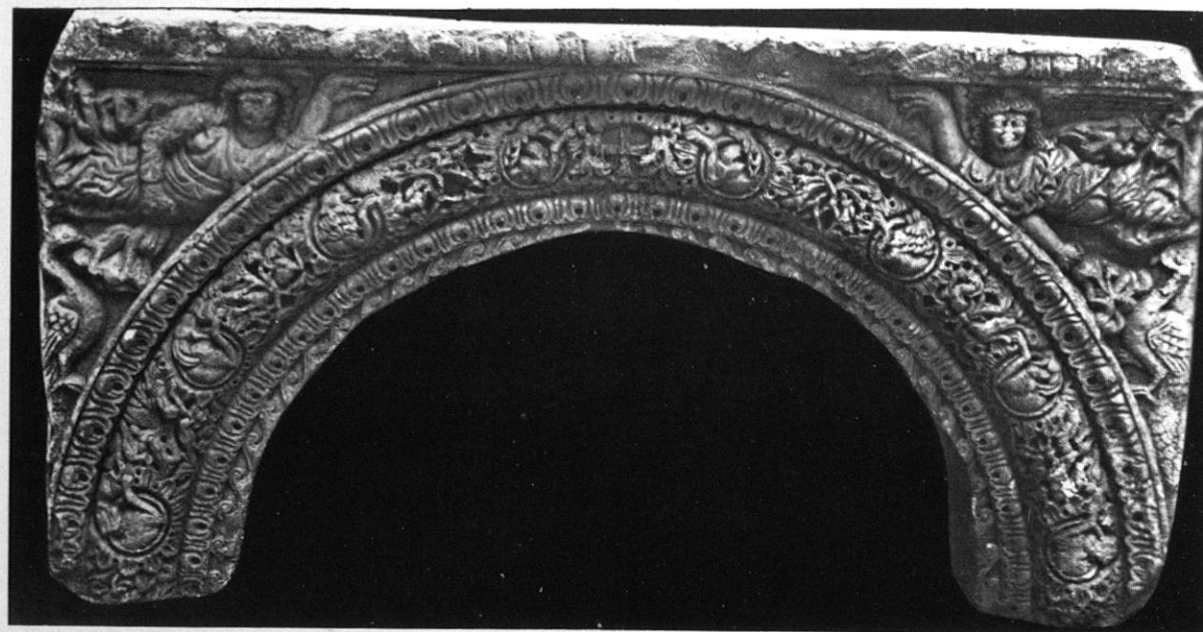


FIG. 18 b. — Athènes. Musée byzantin. « Arc triomphal » de l'iconostase de Saint-Demetre de Salonique.

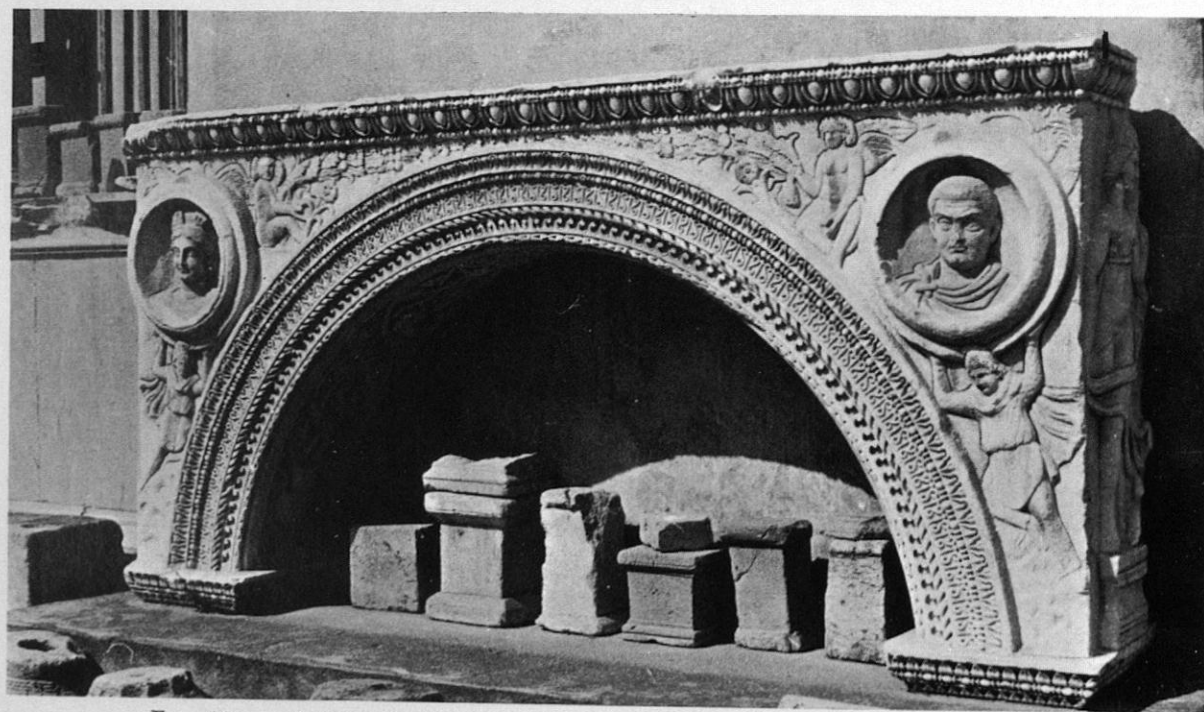


FIG. 19. — Salonique. Arc sculpté provenant d'un monument funéraire païen.

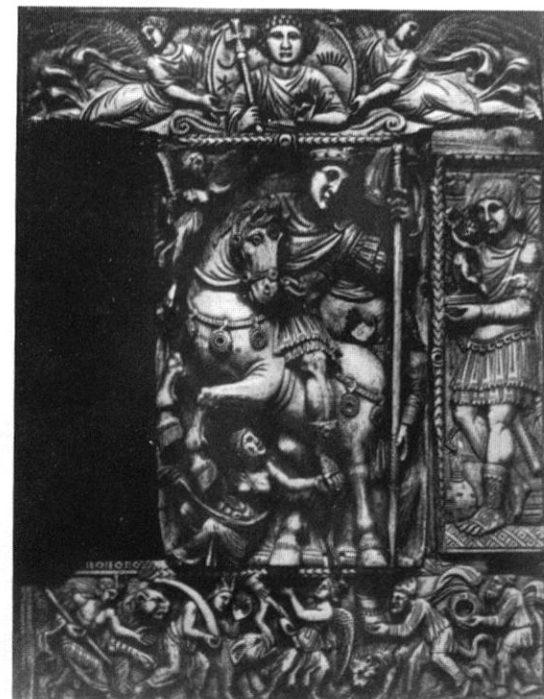


FIG. 20. — Paris, Louvre.
Volet de diptyque en ivoire dit Barberini.



FIG. 21. — Paris, Cabinet des Médailles.
Volet de diptyque en ivoire.



FIG. 22. — Paris. Bibl. Nat., lat. 8850. Évangiles de Saint-Médard de Soissons.

exemples païens possibles la formule chrétienne des mosaïques de Saint-Georges. On y aurait simplement remplacé l'*imago clipeata* du prince ou du héros par celle du Christ, les nikaï se transformant en anges avec la facilité qu'on sait. On devrait se souvenir, à ce propos, de deux monuments sculptés de Salonique : le portail en marbre de l'ancienne « iconostase » de Saint-Démétrios²⁰ (fig. 18 a et b), et le monument mal défini, récemment trouvé auprès de la Porte de Galère²¹. Le premier de ces monuments est du v^e et le second, du iv^e siècle. L'un montre deux nikaï-anges volant au-dessus de l'arc, c'est-à-dire dans sa partie la plus élevée et qui *grosso modo* correspond au fronton (fig. 18 a) ; l'autre représente à deux reprises, et également au-dessus d'un arc, un portrait en buste, dans une *imago clipeata*, et un porteur ailé et volant de celle-ci (fig. 19). La figuration de la mosaïque de Saint-Georges annonce évidemment les ivoires du vi^e siècle dits « diptyques à cinq compartiments », au haut desquels revient régulièrement un groupe iconographique analogue, à savoir un buste du Christ ou une croix, enfermés dans un médaillon et portés par deux anges volants (fig. 20, 21)²². La croix y remplace le Christ lorsque celui-ci n'est pas représenté au-dessous, sur le panneau central du diptyque. Le mosaïste de Saint-Georges a eu à figurer le buste du Christ dans des conditions analogues : pas d'image du Christ au registre au-dessous.

Le même motif de la mosaïque pourrait donner lieu à un autre rapprochement. Nous venons de rappeler les façades romanes sur lesquelles s'étendent de grandes compositions sculptées, et en particulier des représentations de l'Ascension, comme à Poitiers ou à Angoulême. Or, cette idée d'utiliser la façade d'entrée d'une église pour une figuration iconographique à grande échelle n'est pas une invention romane. C'est à l'extrême fin de la Basse Antiquité, au vi^e siècle, que remontent les mosaïques des façades Est et Ouest (Transfiguration et Apocalypse) à Parenzo ; et au vii^e siècle, la mosaïque de la façade d'entrée de l'ancienne basilique de Saint-Pierre à Rome. Cette composition y figurait l'Adoration de l'Agneau par les vingt-quatre vieillards, ainsi que les quatre *zodia* apocalyptiques. Comme le Christ, à Parenzo, l'Agneau à Rome occupait le haut de la façade et se trouvait au milieu de celle-ci, au sommet du fronton, c'est-à-dire au même endroit où, à Salonique, nous voyons le Christ en buste porté par les anges. La seule différence c'est que le fronton de ces églises n'était pas fermé par le bas, comme cela se voit sur les façades à portique. Ce portique d'entrée existe à Saint-Georges, mais il est absent à Saint-Pierre et à Parenzo. En revanche, le haut de la façade se termine de la même façon, de part et d'autre, et cela nous permet de rapprocher les images iconographiques en présence, qui toutes occupent le haut de la façade à fronton triangulaire. Dans tous les cas aussi, le sommet du fronton est occupé par une représentation théophanique, et la figuration dans son ensemble est imaginée dans les cieux ou assimilée à une vision céleste (comme la Transfiguration). Si la chose est évidente, pour

20. G. et M. SOTIRIOU, 'Η βασιλική τοῦ ἁγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης. Athènes, 1952, fig. 17, Album pl. 52-54. L'original de cet « arc triomphal » de l'« iconostase » de Saint-Demetrios est conservé au Musée Byzantin d'Athènes.

21. Une première mosaïque sur la façade d'entrée de Saint-Pierre de Rome aurait été exécutée sous Léon I (440-461). Mais les figurations dont les dessins anciens nous font connaître le programme iconographique et la disposition sur le mur extérieur étaient une œuvre de Serge I (687-701). Cette mosaïque sera entièrement refaite sous Grégoire IX (1227-1241), et ne disparaîtra que lors de la démolition du vieux Saint-Pierre. La mosaïque du vii^e siècle s'étendait sur toute la façade.

On y voyait une Adoration de l'Agneau par les vingt-quatre vieillards. Placé tout au haut du mur l'Agneau était flanqué des deux princes des apôtres, tandis que, entre l'Agneau et les vieillards, on voyait les évangélistes et leurs symboles. C'est un dessin du cod. 124 (fol. 122) d'Eton College en Angleterre qui donne une idée assez précise de cette mosaïque (H. GRISAR, *Analecta romana*, p. 482 et suiv.) ; la mosaïque refaite au xiii^e siècle apparaît sur un dessin de Grimaldi, J. WILPERT, *Die röm. Mosaiken und Malereien*. Fribourg en B., 1917, I, p. 271 et suiv., fig. 117.

22. Reproductions de toute la série de ces « diptyques à cinq compartiments ». W. F. VOLBACH, *Elferbein-arbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*. Mayence, 1952, pl. 12, 48 ; 39, 125 ; 44, 142 ; 47, 145.

le groupe de Saint-Georges, elle est vraie pour les compositions apocalyptiques : ces visions se situent dans le ciel, et on ne saurait en trouver une meilleure confirmation que la miniature magnifique du Sacramentaire de Saint-Médard de Soissons (Paris, Bibl. Nat. lat. 8850 fol. 1 v), où on trouve cette scène placée tout entière au-dessus des eaux qui séparent le ciel visible du ciel invisible (fig. 22).

Autrement dit, Saint-Georges pour le v^e et Saint-Pierre, pour le vii^e siècle, nous attestent le recours des chrétiens de l'extrême fin de l'Antiquité à la représentation de sujets théophaniques sur la façade d'entrée des églises. Les façades romanes décorées de la même façon, mais en remplaçant la peinture par des sculptures, sont les héritières de cet usage ébauché à l'époque paléochrétienne. Ajoutons que, au xii^e siècle en France, par un nouvel effort créateur, on a généralement (mais pas toujours) « condensé » les grandes images étalées sur toute la façade, pour les adapter à la décoration des portails : on y retrouve en effet, en beaucoup de reproductions variables, les mêmes sujets qui, primitivement décoraient les façades à fronton, à savoir l'Ascension, l'Adoration par les vingt-quatre vieillards, la Majesté.

Il n'est pas inutile de rappeler, à cette occasion, que les sujets qui, à l'époque romane, ont été traités le plus fréquemment sur les portails et sur les façades d'entrée apparaissent aussi sur le mur et la voûte de l'abside. En règle générale, ce sont les mêmes, les images de la façade reproduisant celles du chevet de l'église, tout comme sur les images des temples païens, dans l'Antiquité, la statue du dieu vénéré dans tel temple était figurée (par exemple en numismatique) à l'entrée de celui-ci, entre les colonnes du portique ou sur le fronton.

Ce dernier rapprochement nous suggère une ultime remarque : c'est une image de ce genre — la statue de Roma — qu'on aperçoit sur le fronton du temple de Roma que les mosaïstes de Sainte-Marie-Majeure ont représentée dans la scène de la Purification, à la place du temple de Jérusalem. On connaît l'intérêt de cette iconographie audacieuse, par l'exégèse chrétienne. Nous n'y ajouterons ici que ce trait : la mosaïque romaine et la mosaïque de Salonique sont *grosso modo* contemporaines. Ce sont les seules qui, sur des images chrétiennes, montrent un sanctuaire à portique dont le fronton reçoit une image iconographique, celle de Rome reproduisant un temple païen — symbole de la *Roma aeterna* en quelque sorte convertie, celle de Salonique étant entièrement nouvelle et proprement chrétienne. La mosaïque de Saint-Georges, qui répondait probablement à une image d'abside (apparentée, somme toute, à celle du Christ Latome, à Salonique même), est une espèce de pendant chrétien à la *Roma aeterna*, mais exprimé en termes chrétiens : le fondateur de la Nouvelle Cité, dans sa gloire céleste.

Paris.

André GRABAR.

ST. WYSTAN'S, REPTON

by Edward Gilbert, Ph. D.

The History

The Saxon Kingdom of Mercia lying between the Thames and the Humber, and corresponding in extent to the area now known as the Midlands, was one of the two leading kingdoms of early Anglo-Saxon England from 630 up to the Danish conquest of the late 9th century. The other kingdom of great importance was Northumbria, lying north of the Humber, and reaching to the Forth. Both kingdoms reached a climax in the 8th century, Northumbria under King Eadbert and under Archbishops Egbert and Albert, who first, except for the false dawn under Paulinus, held the rank of archbishop. Mercia came to her climax a little later under three great kings, Ethelbald, Offa, and Kenwulf (716-819).

Unfortunately, Mercia produced no historians comparable with Bede and Symeon of Durham, and we know very little of the history of Mercia in general and Repton in particular. The first Christian king of Mercia was Peada who succeeded his pagan father, Penda, in 655, and ruled as a dependant of Northumbria. He ruled, however, only a fraction of Mercian territories, those described as « South Mercia », and being separated by the Trent from « North Mercia ». Bede is here making a distinction between the settlers in the Upper Trent region, the nucleus of the Mercian kingdom and the Middle Angles of the central and eastern Midlands, who were early absorbed into the kingdom of Mercia¹.

Repton, which is near Derby but south of the Trent, was almost certainly the capital of the « South Mercians », as the Victoria County History assumed², and, as such, the capital of the Mercian kingdom. But this cannot be absolutely proved. Bede's « North Mercians » were approximately the inhabitants of Derbyshire. Since Peada's area of rule was South Mercia, there is reason to believe that Repton was his capital and that there was a royal palace there. Again, it cannot be proved. The monastery of Repton (Fig. 1), with a church subsequently dedicated to St. Wystan, was clearly of especial importance, such as would be expected of a monastery at the capital. This is shewn by the burial here of two of the greatest Mercian kings, Ethelbald³ and Wiglaf⁴, and also by the burial of one of the two great Mercian saints, namely St. Wystan himself. The Victoria County History claims other royal burials such as Merewald and Cynehard.

1. BEDE, *Historia Ecclesiastica*, Bk 3, Chapter 24.
2. *Victoria County History*, Derbyshire, Vol. 2, 1907.

3. *Anglo Saxon Chronicle*, s.a. 755.
4. Florence of WORCESTER, *Chronicon ex Chronicis*, s.a. 850.

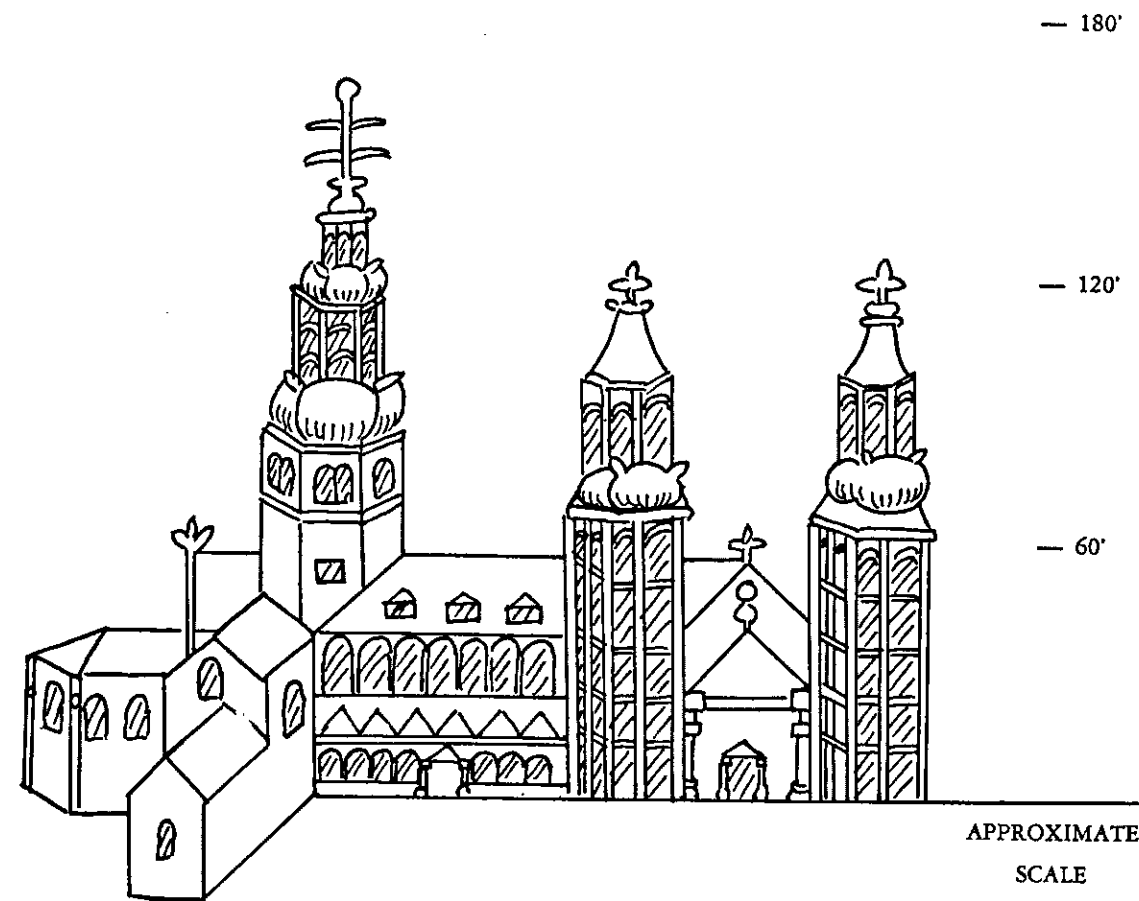


FIG. 14. — The Seligenstadt Seal.

There is just one little piece of evidence positively suggesting a wooden superstructure to the Repton central tower. This is Baldwin Brown's splinter, which he found outside the chancel embedded in the remains of a Danish axe head. It is very improbable that any Dane dragged the internal wooden fittings of the church round to the chancel before axing them for firewood. More likely Baldwin's splinter came from the wooden superstructure of the tower³⁵.

London.

Edward GILBERT, Ph. D.

35. In the above study use is made of the terms «side-alternate» and «face-alternate» for describing quoins. These words derive from the fact that in England the form of quoins is often suggestive of date. «Side-alternate» means quoin stones on side facing alternate ways, and «face-alternate» similarly quoin stones on face, facing alternate ways. The Repton quoins are actually degraded, i.e. using no consistent form, but nearer face alternate than side alternate. A fashion for face alternate seems to have existed c. 800, e.g. at Steinbach

and Petersberg in Germany. Side alternate occurs in England about 700 in the North, and becomes general from c. 1000 A.D. Exceptions however occur. I may mention here that the quoins at the polygonal apse in Civaux, Aquitaine are in the rare face-alternate.

I would like to take the opportunity here of thanking the National Building Record for their assistance in printing the photographs, and for the use of those which are their copyright. The photo of the crypt was given by A. Stirling Taylor in memory of his brother.

NOUVELLES ÉTUDES SUR LES MOSAIQUES DE GERMIGNY-DES-PRÉS

par May VIEILLARD-TROIEKOUROFF

Les mosaïques de Germigny-des-Prés apparaissent au cours de récentes études comme une œuvre qui reflète profondément la pensée de Théodulphe et ses goûts. On a déjà souligné la parenté d'inspiration des vers de consécration au bas de l'abside de Germigny et des poèmes qui se trouvent au début et à la fin des bibles de Théodulphe¹. Les représentations de la divinité, celles des évangélistes et les scènes de l'ancien et du nouveau Testament sont bannies des bibles de Théodulphe, selon les préceptes bibliques contre l'idolâtrie, mais on trouve en abondance, dans les exemplaires de luxe, de la pourpre, de l'or et de l'argent, offrandes réclamées par Yahweh (*Exode*, XXXV, 5-6). Dans ce même esprit, Théodulphe a fait figurer dans l'abside orientale de Germigny l'arche d'alliance qui contenait les tables de la Loi (fig. 1).

Ce sont les *Libri Carolini*, cette œuvre qui s'oppose violemment au culte des images, remis en honneur par le concile de Nicée de 787, qui expliquent le mieux² l'iconographie de l'abside de Germigny³. Officiellement attribués à Charlemagne, ils ont été sans doute

1. Ann FREEMAN, *Theodulphe of Orléans and the Libri Carolini*, dans *Speculum*, t. XXXII, 1957, pp. 603-705; May VIEILLARD-TROIEKOUROFF, *Tables de canons et stucs carolingiens, le décor architectural et aniconique des bibles de Théodulphe et celui de l'église de Germigny-des-Prés*, dans *Stucchi e mosaici altomedievali, Atti dell'ottavo Congresso di studi sull'arte dell'alto Medioevo*, Milan, 1962, pp. 154-178.

2. Herbert SCHADE, *Die Libri Carolini und ihre Stellung zum Bild*, dans *Zeitschrift für Katholische Theologie*, t. LXXXVI, 1957, pp. 60-77, a bien détaillé la position hostile aux images des *Libri Carolini*, mais conclut que les artistes carolingiens n'en tinrent aucun compte et multiplièrent les images. On peut distinguer, nous semble-t-il, divers courants : les œuvres que fit exécuter Théodulphe, au contraire, illustrent les conceptions aniconiques des *Libri Carolini* : cf. May VIEILLARD-TROIEKOUROFF, *Les Bibles de Théodulphe et la bible wisigothique de la Cava dei Tirreni*, dans *Synthronon, Recueil d'études par André Grabar et un groupe de ses disciples*, à paraître.

A. FREEMAN, *op. cit.*, p. 668, a rappelé que l'humaniste Jean du Tillet plus tard, évêque de Meaux, ayant publié en 1549 les *Libri Carolini* d'après le manuscrit de l'Arsenal 663, les protestants s'en saisirent pour appuyer leur opposition aux images (Calvin les cite dans ses *Institutiones*) et les catholiques, les considérant soit comme un faux forgé par les protestants (la découverte du manuscrit du Vatican 7207, en 1865 seulement,

démontra définitivement son authenticité) soit comme l'œuvre de carolingiens hérétiques, la mirent à l'index où ils restèrent jusqu'en 1900. Cette étrange aventure montre que l'esprit de Théodulphe est proche de celui de la Réforme et que l'un et l'autre sont imprégnés profondément des textes de l'Ancien Testament et sont opposés au culte des saints et des images, si populaires à l'époque mérovingienne comme à la fin du Moyen Age. L'esprit de Théodulphe, qui correspond à celui de la Réforme entreprise dès le milieu du VIII^e siècle et poursuivie par Charlemagne, anime les mosaïques de Germigny-des-Prés.

3. Cette iconographie de l'abside a-t-elle été conçue par Théodulphe ou suit-elle une ancienne tradition ? On ne la trouve que sur les fresques des absides de Tékou, en Arménie, ancienne mais mal datée et conservée, assez différente, et de Curtea de Argeș en Roumanie, du XIV^e siècle, citées par André GRABAR, *Les mosaïques de Germigny-des-Prés*, dans les *Cahiers Archéologiques*, t. VII, 1954, p. 174, n. 3 et pp. 177-178, n. 3, puis Peter BLOCH, *Das Apsismosaik von Germigny-des-Prés Karl der Grosse und der alte Bund*, dans *Karl der Grosse Karolingische Kunst*, t. III, 1965, p. 239. A. GRABAR, *op. cit.*, p. 174, en avait aussi rapproché l'abside de l'abbaye de Gorze, consacrée en 765 et connue par son inscription, rapportée par Alcuin, où les chérubins et les séraphins entourent non l'arche d'alliance mais Dieu le père, dit le « *tonans* », comme dans l'inscription de Germigny (cf. J. V. SCHLOSSER, *Schriftquellen zur*

rédigés par Théodulphe comme il ressort d'importantes et récentes discussions, qui ne sont pas encore closes⁴.

L'Exode, l. XXV, 18-20, et l. XXXVII, 7-10, décrit deux chérubins en or sculptés sur l'arche et par la suite, Salomon fit faire pour le Saint des Saints où se trouvait l'arche deux grands chérubins en bois d'olivier doré⁵. Le traité de Bède sur le Temple de Salomon, puis les *Libri Carolini*⁶, reviennent longuement sur cette seconde paire de grands chérubins au milieu d'innombrables allégories sur l'ancien et le nouveau Testament, et précisent qu'il y avait quatre chérubins en tout, que leurs ailes couronnent l'arche et s'étendent d'autre part jusqu'aux parois du sanctuaire, exactement comme dans l'abside de Germigny⁷.

Ces quatre chérubins n'ont ici, selon le texte biblique qu'une paire d'ailes⁸ alors que dans la voûte qui précède l'abside⁹ ils ont six ailes, ce qui distingue généralement les chérubins¹⁰ (fig. 2).

Geschichte der karolingische Kunst, Vienne, 1892, pp. 312-313, n° 900), ainsi que la miniature du sacramentaire de Metz (Paris, B.N. lat. 1141, de 870 environ), où la *Majestas Domini* apparaît entre deux chérubins à six ailes.

4. Depuis le XVI^e siècle, les *Libri Carolini* ont été alternativement attribués à Théodulphe ou à Alcuin. En 1924, leur éditeur Hubert Bastgens, d'ailleurs médiocre, les attribua à Alcuin dans les *Monumenta Germanica, Leges, sectio II*, et fut suivi encore tout récemment par Luitpold WALLACH, *Charlemagne's Libri Carolini and Alcuin*, dans *Traditio*, t. IX, 1953, pp. 146-147; du même, *Alcuin and Charlemagne, Studies in Carolingian History and Literature*, New York, 1959. Cependant A. FREEMAN, *Theodulphe of Orléans and the Libri Carolini*, dans *Speculum*, t. XXXII, 1957, pp. 603-705, avait apporté à l'attribution à Théodulphe de solides arguments, cf. M. VIEILLARD-TROIEKOUROFF, *op. cit.*, p. 155. L. WALLACH, *The unknown author of the Libri Carolini, patristic exegesis, mozarabic antiphons and the vetus Latina*, dans *Didascalie, studies in honor of Anselm M. Albareda*, New York, 1961, voulut confondre Miss Freeman avec des arguments qui se retournèrent contre lui: M. VIEILLARD-TROIEKOUROFF, *A propos de Germigny-des-Prés*, dans les *Cahiers Archéologiques*, t. XIII, 1962, pp. 267-168; Hermann SCHNITZLER, *Das Kuppelmosaik der Aachener Pfalz kapelle*, dans *Aachener Kunst Blätter des Museums Vereins*, t. 29, 1964, pp. 17-18, surtout A. FREEMAN, *Further Studies in the Libri Carolini*, dans *Speculum*, t. 40, 1965, pp. 203-290, les a réfutés très à fond. Le père Bonifatius FISCHER, *Bibeltext und Bibelreform unter Karl dem Grossen*, dans *Karl des Grosse*, t. II, *Die geistige Leben*, t. II, 1965, p. 178 et n. 32, appuie entièrement miss Freeman ainsi que le Catalogue de l'exposition *Charlemagne*, Aix-la-Chapelle, 1965, p. 193, n° 346. Cependant, L. WALLACH, *The Libri Carolini and Patristics, latin and greek Prolegomena to a critical edition*, dans *The Classical Tradition, Literary and historical Studies in Honor of Harry Caplan*, New York, 1966, pp. 451-498, annonce et une nouvelle édition des *Libri Carolini*, dans les *Monumenta Germanica*, et un nouvel article où il espère, dit-il, prouver qu'Alcuin est l'auteur des *Libri Carolini*. Il ne semble pas avoir eu encore connaissance du second article de miss A. Freeman et paraît éviter de parler du premier.

5. Rois, l. VI, 19; Paralipomènes, l. II, c. III, 10-14 enfin c. V, 7-8: « Les prêtres portèrent l'arche de l'alliance de Yahweh à sa place dans le sanctuaire de la maison, dans le Saint des Saints, sous les ailes des

chérubins et les chérubins étendaient leurs ailes sur la place de l'arche et les chérubins couvraient l'arche » ce qui suggère bien quatre chérubins.

6. BEDE, *De templo Salomonis*, l. II, c. XIII, dans P.L. Migne, t. XCI, col. 765 (il en parle aussi dans *De tabernaculo et vasis ejus*, c. IV, *ibidem*, col. 405), et les *Libri Carolini*, l. I, c. XX, éd. H. Bastgens, p. 47, précisent bien qu'aux deux chérubins d'or fixés sur l'arche par Moïse, Salomon en ajouta deux plus grands, ce qui en faisait quatre. Ceci est contraire à la tradition juive, cependant on ne peut voir là une erreur des théologiens carolingiens comme le dit P. BLOCH, *op. cit.*, p. 261, n. 101 mais une interprétation assez logique de ces textes bibliques, au milieu d'allégories du nouveau Testament beaucoup plus surprenantes.

7. A. FREEMAN, *Theodulphe of Orléans...*, p. 700 et *Further studies in the Libri Carolini...*, p. 281.

8. Le dessin de Th. Chrétin (fig. 1) distingue trois rangées de plumes de diverses longueurs qui correspondent encore aujourd'hui à une première rangée de plumes bleu foncé rehaussées d'or, puis bleu d'outremer, puis à nouveau bleu foncé. Les ailes des quatre symboles dans la miniature de Berne, *cod. 348*, fol. 8 v°, sont séparées en trois couches dont les plumes semblent avoir la même longueur, évoquant les ailes des quatre symboles de la mosaïque de Sainte-Pudentienne (V^e siècle) à Rome, voir ci-dessous, n. 19.

On a souvent insisté sur la parfaite symétrie des deux chérubins (procédé hellénistique qui n'est pas utilisé dans les mosaïques romaines du IX^e siècle) et suggéré qu'on avait dû calquer d'un côté sur l'autre. Après Paul Clément, H.E. DEL MEDICO, *La mosaïque de l'abside orientale de Germigny-des-Prés*, dans les *Monuments Piot*, t. XXXIX, 1943, pp. 101-102, a cependant noté quelques différences dans les bandes de couleurs de leur costume et dans leurs coiffures.

A. GRABAR, *Le Haut Moyen Age du IV^e au XI^e siècle*, Genève, 1957, pp. 69-70, en a donné les plus belles reproductions en couleurs, aussi M. CHATZIDAKIS et A. GRABAR, *La peinture byzantine et du Haut Moyen Age*, le livre musée, Paris, 1965, p. 56 et 157-158.

9. Jean HUBERT, *Germigny-des-Prés*, dans *Congrès archéologique de France*, XCIII^e session, Orléans, 1930, p. 558, fig. 14, et *L'art préroman*, Paris, 1938, pl. XIX, b. A. GRABAR, *Les mosaïques de Germigny-des-Prés...*, pl. LX, 2.

10. Dans le *Pentateuque de Tours*, la table du sacrifice est abritée par des chérubins à deux ailes, alors que ceux qui encadrent l'arche du *Cosmas Indicopleustes*,

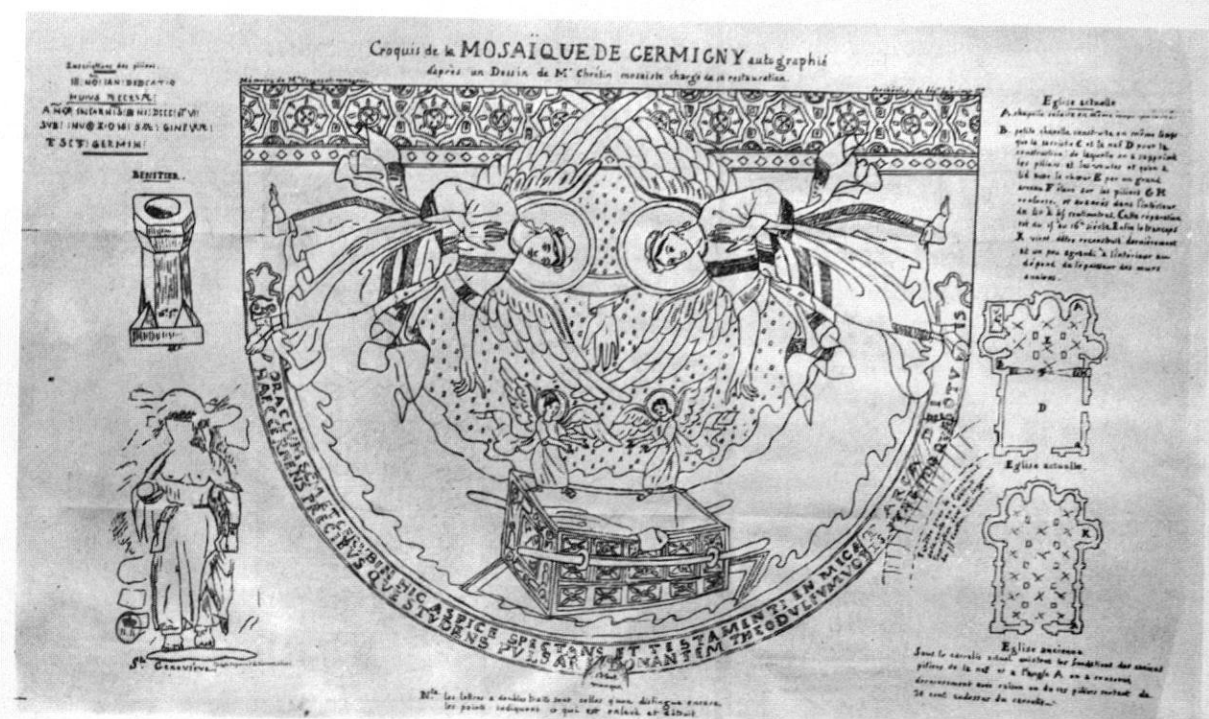


FIG. 1. — Abside de Germigny, d'après la lithographie de 1847



FIG. 2. — Chérubin de la voûte précédant l'abside, d'après l'aquarelle de Fournier de 1869.

FIG. 3. — Dessin de chérubin pour un écoinçon, publié par Paul Clément en 1916.



L'arche d'alliance de Germigny paraît s'inspirer directement de l'Exode¹¹. C'est un long coffre rectangulaire qui était orné de carrés et de cœurs presque disparus au cours des restaurations¹². Des anneaux d'or pour passer les barres permettent de la porter aisément et elle est surmontée de deux chérubins à deux ailes dorés. Sur le dessin de 1847 de Théodore Chrétin (fig. 1), l'arche paraît ouverte bien plus nettement que dans l'état actuel et même que sur l'aquarelle de Fournier de 1869 et les chérubins contemplent à l'intérieur les tables de la Loi, sans doute enveloppées d'un linge qui dépasse.

Cette interprétation littérale du coffre rectangulaire correspond en fait à une ancienne tradition, comme l'a montré M. Bloch¹³. On la représente ainsi trois fois à Sainte-Marie-Majeure, au V^e siècle, dans le manuscrit syriaque du VI^e-VII^e siècle, *Paris, Syr. 341*, fol. 25 v^o¹⁴, dans le Pentateuque de Tours (*Paris, B.N. nouv. acqu. 2334*), du VII^e siècle où les chérubins à deux ailes ne sont pas sur l'arche d'alliance mais de chaque côté de l'autel des holocaustes, et dans le *Codex Amiatinus* (Florence, Laurentienne, I, fol. 2 v^o) du VIII^e siècle qui, d'après Bède, copie les illustrations du *Codex grandior* de Cassiodore du VI^e siècle : le coffre est assez haut mais surmonté de chérubins¹⁵.

Les tétradrachmes juifs de Bar-Kochea (132-135), la fresque de la synagogue de Douras-Europos du III^e siècle, représentent une arche en hauteur s'achevant en arrondi, forme qu'adoptèrent généralement les arches byzantines depuis le *Cosmas Indicopleustes*. L'arche représentée au XII^e siècle par Suger dans le vitrail du chœur de Saint-Denis est aussi arrondie. L'arche est figurée comme un sarcophage avec un toit en dos d'âne dans le sacramentaire de Metz, la bible de Saint-Paul-hors-les-murs, le psautier de Saint-Gall, ainsi que dans le rouleau byzantin de Josué¹⁶ et dans la bible hébraïque de *Leningrad, II*, 49, du X^e siècle¹⁷.

de la bible de Saint-Paul-hors-les-murs, et du psautier de Folchard ont six ailes. Le *De laudibus crucis* de Raban Maur, au début du IX^e siècle, figure des chérubins à six ailes et des séraphins à deux ailes. L'inscription de Gorze, de la fin du VIII^e, distinguait aussi chérubins et séraphins.

11. A. GRABAR, *op. cit.*, p. 138, n. 1; Wolfgang BRAUNFELS, *Charlemagne*, catalogue de l'exposition d'Aix-la-Chapelle, 1965, p. 461, n^o 662, pl. 118.

12. Le dessin de l'arche dans l'aquarelle de Fournier, de 1869 publié par J. HUBERT, *Germigny-des-Prés...*, p. 556, fig. 12, et *L'art préroman*, pl. XX, e, est confirmé par le dessin de 1847 de Théodore Chrétin publié à la fin de VERGNAUD-ROMAGNESI, *Addition à la notice sur la découverte en janvier 1847 de deux inscriptions dans l'église de Germigny-des-Prés (Loiret)*, dans *Archéologie du département du Loiret*, Paris, 1847, que nous reproduisons, fig. 1. C'est le premier relevé exact de la mosaïque, celui publié d'abord par Vergnaud-Romagnesi étant fort infidèle, comme ceux postérieurs de Lisch et d'Edmond MICHEL, *Monuments religieux et militaires du Gâtinais (départements du Loiret et de Seine-et-Marne) depuis le XI^e jusqu'au XVII^e siècle*, 1^{re} partie, Lyon, 1879, pl. LXXIV. Le petit côté gauche de l'arche avec des cœurs, rappelle les ornements de l'arche figurée dans la bible hébraïque de 930 (*Leningrad, II*, 30) publié par Mendel METZGER, *Quelques caractères iconographiques et ornementaux de deux manuscrits hébraïques du X^e siècle*, dans les *Cahiers de civilisation médiévale*, X^e-XII^e siècle, t. I, pl. I, fig. 2.

Ces motifs en forme de cœur, d'origine antique se trouvent fréquemment dans l'Espagne wisigothique, ainsi dans les chaînes qui soutiennent certaines couronnes de Guarrazar et au plafond d'une voûte de Saint-Julien-des-Prés à Oviedo, au début du IX^e (Helmut SCHLUNK,

Arte visigoda e asturiano, dans *Ars Hispaniae*, t. II, Madrid, 1947, p. 314, fig. 328 et p. 403, fig. 413, aussi une initiale de la bible de la *Cava dei Tirreni* (fol. 143 v^o), de la seconde moitié du IX^e siècle, et beaucoup plus près de Germigny-des-Prés dans les bibles de Théodulphe, contemporaines, *Paris, B.N. lat. 9380*, fol. 247 v^o, et *Bible du Puy*, fol. 252 v^o; cf. M. VIEILLARD-TROIEKOUROFF, *Les bibles de Théodulphe et la bible wisigothique de la Cava dei Tirreni...*, à paraître.

13. P. BLOCH, *op. cit.*, pp. 240-242.

14. Jules LEROY, *Les manuscrits syriaques à peintures*, Paris, 1964, p. 209, pl. 45.

15. P. BLOCH, *op. cit.*, fig. 5 et 14. Le coffre est rectangulaire et à toit plat avec des chérubins au-dessus dans la bible de Goderamnus de Lobbes, de la fin du XI^e siècle, et, à la même époque, dans l'ancienne fresque de Saint-Julien de Tours, inspirée par celle du Pentateuque de Tours, mentionnée par Paul CLEMEN, *Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden*, Düsseldorf, 1916, p. 721, et A. GRABAR, *Fresques romanes copiées sur les miniatures du Pentateuque de Tours*, dans les *Cahiers Archéologiques*, t. IX, 1957, p. 336 et p. 337, fig. 9; à la fin du XII^e siècle, dans l'*Hortus deliciarum*, et au XIV^e, dans les *Postillae* de Nicolas de Lyre, *Tours*, Ms. 52, cf. P. BLOCH, *op. cit.*, p. 251, fig. 11 et 13.

16. La forme de l'arche varie aussi dans un même manuscrit selon qu'il s'agit d'une scène narrative ou dogmatique : A. GRABAR, *Les mosaïques de Germigny-des-Prés...*, p. 177, n. 3 et P. BLOCH, *op. cit.*, pp. 241, 250-252 et fig. 6-12.

17. M. METZGER, *op. cit.*, pl. I et fig. 2 et 3; M. VIEILLARD-TROIEKOUROFF, *Tables de canons et stucs*

L'arche est posée sur un tapis encadré de trois lignes sombres et celui-ci au haut de la Montagne du Sinaï, aux sommets sinueux, très distincts sur l'ancienne lithographie (fig. 1), ce que confirme la couleur beige-brun de la mosaïque qui contraste avec l'or. C'est la Montagne sainte où Moïse reçut les tables de la Loi, et à laquelle est consacrée un chapitre des *Libri Carolini*¹⁸.

L'aquarelle de Fournier n'indique que le contour de la grande main du Père éternel, le « Tonans » mais la lithographie de Th. Chrétin y marque un pli vertical. Comme la grande main du l'évangélaire de Berne, *cod. 348*, fol. 8 v^o, d'un esprit si proche de l'abside de Germigny, elle devait être anciennement animée d'un grand pli que la restauration de Lisch a transformé à tort en blessure¹⁹.

Théodulphe insiste longuement, dans les *Libri Carolini*²⁰ sur la description du Temple

carolingiens..., p. 157 et p. 177, n^o 40; P. BLOCH, *op. cit.*, p. 243. Cette bible et celle de *Leningrad, II*, 17, datée de 930, bibles hébraïques d'origine égyptienne, représentent le Temple avec l'arche d'alliance et les objets cultuels, comme on les trouve au début du *Codex Amiatinus* (fol. 2 v^o-3 r^o) (cf. P. BLOCH, *op. cit.*, p. 252) et dans un psautier grec du IX^e siècle étudié par Suzy DUFRENNE, *Une illustration historique inconnue du psautier du Mont-Athos, Pantocrator*, n^o 61, dans les *Cahiers Archéologiques*, t. XV, 1965, p. 88, fig. 1, mais elles ne se trouvent pas dans les belles bibles de Théodulphe qui étudia cependant personnellement les bibles hébraïques, comme en témoignent ses divisions de la Bible en ordre de la Loi, ordre des Hagiographes, et ses corrections d'après l'hébreu.

18. EXODE, c. XXIV, 12 : « Yahweh dit à Moïse : monte vers moi sur la montagne et restes-y, je te donnerai les tables de pierre, la loi et les préceptes que j'ai écrits pour leur instruction... 15-18 : Moïse monta vers la montagne et la nuée couvrit la montagne ; la gloire de Yahweh reposa sur la montagne du Sinaï et la nuée la couvrit pendant six jours... Le septième jour, Moïse entra au milieu de la nuée et monta à la montagne et Moïse demeura sur la montagne quarante jours et quarante nuits » pendant ce temps le peuple adore le veau d'or et Moïse, en redescendant, brise les tables de la loi « au pied de la montagne »... c. XXXIV, 1-3 : « Yahweh dit à Moïse : taille deux tables de pierre comme dans les premières et j'y écrirai les paroles qui étaient sur les premières tables que tu as brisées, sois prêt pour demain et tu monteras dès le matin sur la montagne du Sinaï, tu te tiendras là devant moi au sommet de la montagne » et ISAÏE, c. II : « Il arrivera à la fin des jours que la Montagne de la maison de Yahweh — sera établie au sommet des montagnes — et élevée au-dessus des collines — et vers elle toutes les nations afflueront — et des nations nombreuses viendront et diront : venez et montez à la montagne de Yahweh », textes que commentent tout un chapitre des *Libri Carolini*, I, II, c. VI, p. 68 : « ... scriptum est : Adoratio in monte sancto eius... qui erit montem adorandum precipiet non idcirco imaginum adoratio, sed Domini Iesu Christi a sanis montibus sublimior cuius videlicet altitudo et virtus omnium sanctorum altitudinibus et virtutibus eminet. De quo per Esaiam prophetam dicitur : et erit novissimis diebus praeeparatus mons domus Domini in vertice montium et elevabitur super colles et fluent ad eum omnes gentes et ibunt populi multi... Adoramus igitur in monte sancto eius non imagines vel quasdam superstitiosas res sed eundem Dominum illius montis caput est... De quo per prophetam

dicitur : Adduxit eos in montem sanctificationis suae... Introduc et planta eos in monte haereditatis tuae in preparata habitatione tua quam praeeparasti tibi, Domine : sanctuarium tuum, Domine, quod praeeparaverunt manus tuae... »

Théodulphe voulut, comme l'évêque Anno consacrant la chasse de Siegburg, à la fin du XII^e siècle : « ut secundum exemplar Moyses in monte ostensum facere tabernaculum », d'après le livre des miracles de saint Anno, cf. P. BLOCH, *op. cit.*, p. 257 et n. 75.

Le Sinaï est aussi représenté avec de nombreux sommets découpés dans la miniature du Pentateuque de Tours, *Paris, B.N. lat. nouv. acqu. 2334*, fol. 68, copiée plus tard dans une fresque de Saint-Julien de Tours, cf. A. GRABAR, *Fresques romanes copiées sur les miniatures du Pentateuque de Tours*, dans les *Cahiers Archéologiques*, t. IX, 1957, p. 334.

19. Ceci fit écrire à tort à l'abbé PREVOST, *op. cit.*, p. 77 : « Au sommet de la voûte, la main percée du Christ sort d'un ciel étoilé pour montrer l'union de l'ancien et du nouveau Testament ». La réfutation de P. BLOCH, *op. cit.*, pp. 236 et 253, paraît superflue après celle de J. HUBERT, *Germigny-des-Prés...*, p. 556, n. 1. Ce symbole du Dieu des Juifs, Exode, c. XXXIII, 18, etc., qui se trouve au III^e siècle à la synagogue de Doura-Europos, a été christianisé dès Constantin, cf. A. GRABAR, *Sources juives de l'art paléochrétien*, 2, *La main de Dieu*, dans *Cahiers Archéologiques*, t. XIV, pp. 53-57. Il est particulièrement à sa place ici, au-dessus de l'arche d'alliance et dans l'esprit aniconique de Théodulphe. Il se retrouve dans de nombreux manuscrits carolingiens quoique ce ne soit nullement une création carolingienne comme l'avait pensé Otto HOMBURGER, *Eine unveröffentliche Evangelienhandschrift aus der Zeit Karls des Grossen, Codex Bernensis 348*, dans le *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Geschichte*, V, 1943, p. 160.

Nous ne distinguons pas sur l'aquarelle de Fournier, non plus que sur le dessin de Th. Chrétin (fig. 1) les étoiles, qui, d'après P. BLOCH, *op. cit.*, p. 236, se trouveraient au début et à la fin de l'inscription et que le restaurateur aurait fait disparaître.

20. *Libri Carolini*, I, I, c. XX, éd. Bastgens, pp. 46-48. Ce passage serait une adjonction à la suite de la *Responsio* du pape Hadrien et qui dans le manuscrit, Vat. 7207, lui-même, aurait été tronqué d'après Wolfram von den STEINEN, *Entstehungsgeschichte der Libri Carolini*, dans *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken*, t. XXI, 1929-1930, c. IV, p. 62 et A. FREEMAN, *Further studies in Libri Carolini...*, p. 208, n. 15.

de Salomon d'après la bible. La chapelle d'Aix a été comparée au Temple de Salomon par Alcuin et par Notger et le trône de marbre de la tribune est dit trône de Salomon. Charlemagne est appelé David, comme l'empereur byzantin et Charles le Chauve, David et Salomon²¹. Beaucoup prennent des surnoms bibliques à la cour comme dans les monastères²².

L'oratoire de Germigny est le meilleur exemple de cette symbolique du Temple de Salomon par son architecture, comme par son décor : Salomon fit sculpter en relief sur tous les murs de la maison... des chérubins, des palmiers et des fleurs épanouies²³. Ce décor comportait jadis, outre l'arche d'alliance et des chérubins dans la mosaïque de l'abside, d'autres chérubins, des palmiers et des fleurs en mosaïque et en stuc. Ce beau décor, retrouvé au début des travaux de Lisch en 1868, a malheureusement disparu en grande partie. Les hauts fleurons qui ornaient l'arcature, alors dégagée au-dessous de la mosaïque, se sont infiniment dégradés et ne peuvent plus être appréciés que d'après des dessins de Lisch. Au-dessous, les grandes niches qui précèdent les fenêtres sont ornées de hautes palmes, correspondant toujours au texte biblique. Elles ont dû être restaurées par Lisch, selon l'état ancien, d'après un bout de palme en stuc qui subsistait jusqu'à la dernière guerre au musée d'Orléans²⁴. C'est là aussi que se trouve ce qui reste des anciens stucs qui décoraient les ébrasements des fenêtres avec leurs variétés de « fleurs épanouies » qui contrastent avec l'unique rosace qui y est reproduite aujourd'hui, industriellement²⁵.

D'autres éléments ont été entièrement démolis et ne sont connus que par les aquarelles de Fournier de 1869. L'arc triomphal, qui séparait l'abside de la travée voûtée antérieure, était percé d'une fenêtre rectangulaire surmontée d'une couronne, aboutissement de rinceaux et de palmettes²⁶. Une autre aquarelle de Fournier montre la partie inférieure d'un chérubin, qui devait avoir six ailes, car des ailes se croisent sur ses pieds ; il est encadré, à droite et à gauche de rinceaux qui sortent d'un canthare (fig. 2). Il décorait la moitié de la voûte qui précédait l'abside orientale, un autre chérubin devait couvrir l'autre moitié, et leurs ailes se rejoindre au faite²⁷. Les travées correspondantes, devant les autres absides, étaient-elles ainsi décorées ? Rien ne le prouve²⁸. Y a-t-il eu initialement une coupole sur trompes comme nous l'avions supposé d'après l'inscription en lettres d'argent qui s'y trouvait ? En tout cas, cette tour d'où pendaient les cloches fut transformée en tour-lanterne après l'incendie normand, (peut-être déjà après un incendie antérieur) lorsque l'oratoire fut transformé en église prieu-

21. P. BLOCH, *op. cit.*, p. 259.

22. M. VIEILLARD-TROIEKOUROFF, *Les objets pré-romains retrouvés dans les fouilles de Saint-Martin de Tours*, dans *Cahiers Archéologiques*, t. XIII, 1962, p. 116.

23. Rois, I, I, c. VI, 19 ; A. GRABAR, *op. cit.*, p. 173 et 176 ; M. VIEILLARD-TROIEKOUROFF, *Tables de canons et stucs carolingiens...*, p. 167 ; P. BLOCH, *op. cit.*, p. 254.

24. P. CLEMEN, *op. cit.*, p. 715, fig. 474 ; J. HUBERT, *Germigny-des-Prés...*, p. 561 et *L'art préroman*, pl. XVII, a. Nous avons oublié d'en parler dans notre article sur les stucs de Germigny.

25. M. VIEILLARD-TROIEKOUROFF, *Tables de canons et stucs carolingiens...*, pp. 168-172, fig. XIX, XX, XXI.

26. J. HUBERT, *Germigny-des-Prés...*, p. 558, fig. 14 et *L'art préroman...*, pl. XVI, 6 et XIX, c ; A. GRABAR, *op. cit.*, pl. LX, fig. 1.

27. J. HUBERT, *Germigny-des-Prés...*, p. 557, fig. 13 et *L'art préroman*, pl. XIX, b ; A. GRABAR, *op. cit.*, pl. LX, 2. L'abbé PREVOST, *La basilique de Théodulphe*

et la paroisse de Germigny-des-Prés, Orléans, 1889, p. 73 :

« ... La mosaïque de la voûte brillait par la même richesse de coloris que la mosaïque conservée dans l'abside. On distinguait encore de chaque côté, à la naissance de cette voûte, les pieds et l'extrémité des ailes d'un ange. Les pieds étaient posés l'un sur l'autre et au-dessus d'eux, les ailes se croisaient en s'abaissant, de manière à cacher la partie inférieure du corps ». Ce texte est cité par P. CLEMEN, *op. cit.*, p. 58, n. 120, qui ne connaissait pas les aquarelles de Fournier car, elles ne se trouvaient pas, il le dit, dans le dossier des Monuments Historiques. Elles ont été publiées pour la première fois par J. Hubert, d'après d'anciennes photographies de M. Audoux, entrepreneur à Orléans, puis par A. Grabar, d'après les originaux, retrouvés au grand séminaire d'Orléans. Clemen, de ce fait ne put saisir les analogies singulières entre le chérubin de l'aquarelle de Fournier et celui du dessin que lui avait donné Lisch.

28. A. GRABAR, *op. cit.*, p. 172. Les autres arcs correspondants aux autres absides ont des fenêtres arrondies et non rectangulaires.

rale par les moines de Saint-Benoît dans la seconde moitié du XI^e siècle. La coupe du monument par l'architecte Delton, en 1847, avec sa fenêtre haute, ornée de stucs et la moulure qui la surmonte est contraire à la restitution de la coupole sur écoinçons exécutée par Lisch (1868-1873)²⁹.

D'après Paul Clemen, il y aurait eu, en plus des chérubins de l'abside et de ceux sous la voûte qui la précédait, quatre autres chérubins décorant les écoinçons de la coupole centrale qu'il rapproche de ceux de la petite coupole dorée de l'oratoire Saint-Zénon à Sainte-Praxède de Rome. L'architecte Lisch lui aurait donné un dessin de ces chérubins sur papier calque, soi-disant de Théodore Chrétin, qui participa à la restauration de la coupole lors des travaux de Delton en 1846-1847, et il le publie (fig. 3)³⁰.

Ce dessin, non signé, non daté et sans échelle, représente la partie inférieure d'un grand chérubin à six ailes, très proche de celui retrouvé par Fournier en 1868 ; il se dresse non plus encadré de rinceaux mais au milieu d'un ciel étoilé, dans un écoinçon, bordé de pierres précieuses, et souligné à son point de départ par deux fois trois demi-cercles.

Si le dessin était de 1846, cette grande ressemblance serait une preuve d'authenticité, car le chérubin à six ailes (reproduit par Fournier en 1868) était alors caché par le badigeon. Il est cependant invraisemblable que Vergnaud-Romagnesi, qui a publié le dessin de la mosaïque fait par Théodore Chrétin, en 1846-1847 (fig. 1) et qui a eu avec lui des rapports suivis, n'en ait pas eu connaissance et n'ait pas fait état, dans ses publications, de ce chérubin qui aurait été un élément très important du décor en mosaïque. Les notes de Vergnaud-Romagnesi sur « Germigny-des-Prés, son église, sa mosaïque et ses inscriptions », avec la même lithographie d'un croquis de la mosaïque d'après Théodore Chrétin (fig. 1), sont déposées avec deux textes de celui-ci sur « l'art du mosaïquage » aux Archives du Loiret,

29. « Totam namque arcuato opere eandem extruens basilicam ita floribus gipseis atque musivo ejus venustavit interiora pavimentum quoque marmorio depinxit emblemate ut oculi intuentium vix grata saccarentur specie. Porro in matherio turris de qua signa pendebant hujus modi inseruit versus argenteo colore expressos : Haec in honore Theodulphi templi sacra » d'après le Catalogue des abbés de Fleury, Berne, ms. 306, cité par J. HUBERT, *Germigny-des-Prés...*, p. 537 qui poursuit : « Le premier étage de la tour était carré jusqu'à son faite que soulignait à l'intérieur, une forte moulure dont personne ne contestait l'ancienneté. Il n'aurait donc pu être surmonté que d'une coupole semblable à celle de Saint-Soter de Naples qui repose sur un carré par l'intermédiaire de trompes d'angles et d'une corniche. L'existence d'une semblable coupole sous l'étage du beffroi semble assez problématique puisqu'on ne trouve aucune trace d'un escalier qui eût permis d'accéder aux cloches » ; M. VIEILLARD-TROIEKOUROFF, *op. cit.*, p. 168. L'abbé PREVOST, *op. cit.*, p. 73, dit avoir recueilli en 1867, au début de la « restauration » de Lisch, cent kilos de petits cubes de pâtes mais précise que la plupart proviennent des débris de mosaïques qui ornaient le mur et la voûte en berceau en avant et au-dessus de l'abside principale. A. GRABAR, *op. cit.*, p. 172, s'est arrêté à ce parti, montrant que c'était celui de nombreux monuments du premier millénaire, même à plan central comme Saint-Vital de Ravenne et qu'il n'y avait sans doute pas de mosaïques dans la coupole de Germigny.

30. P. CLEMEN, *op. cit.*, p. 721, fig. 479 : « Das Mosaik in der Hauptapsis war aber ursprünglich ergänzt und zugleich in der Wirkung vorbereitet durch einen

entsprechenden musivischen Schmuck in der grossen Hauptkuppel des Vierungsturmes und in dem dazwischen gelegenen Kreuzarm. Bei der Restauration des Jahres 1846 unterschied man noch auf jeder Seite am Füsse der grossen Wölbung des Vierungsturmes die Füsse und die Spitze der Flügel eines grossen stehenden Cherubim. Die Füsse waren nebeneinander gelegt, die mächtigen Flügel kreuzten sich, so dass sie den unteren Teil des Körpers ganz verdeckten. Der Grund dieser Mosaiken war Gold, die Darstellung selbst in natürlichem Farben. Das Gold füllte die ganze Kuppel aus. Diese merkwürdigen und grossartigen Darstellungen von denen freilich nur das untere Viertel erhalten war (fig. 479), sind nun leider nicht wiederhergestellt, so dass wir nur Erinnerung an sie bewahren können » et n. 33 « ... Die oben (fig. 479) gegebene Abbildung beruht auf einer Durchzeichnung die mir der verstorbene Architekt Lisch, der Restaurator der Kirche zur Verfügung stellte... » ce que résume P. BLOCH, *op. cit.*, p. 236 et n. 7. Il en rapproche les quatre chérubins qui décoraient les écoinçons de la coupole de Sainte-Sophie, dégagés de leur badigeon par Thomas Whittemore bien après la publication du livre de Clemen, cf. A. GRABAR, *Byzance*, dans *Symbolisme cosmique et monuments religieux*, Catalogue, Paris, 1953, pp. 66 et 70, pl. XXXVII, fig. 2. P. CLEMEN, *op. cit.*, p. 676, annonce un article consacré spécialement à Germigny-des-Prés dans le *Jahrbuch der Kaiserlich-königlichen Zentralkommission für Denkmalspflege*, 1916, dont la guerre, écrit-il, a retardé l'impression, et qui n'a jamais paru : il ne se trouve pas dans la bibliographie attenante aux *Gesammelten Aufsätze* de Paul Clemen, republiés à Düsseldorf en 1962 et M. Bloch n'en a pas fait davantage état.

liasses 2 J 301 e 306 ; mais il ne s'y trouve pas d'autres dessins non plus qu'aucune indication sur un écoinçon supposé et dans aucune publication, contemporaine ou postérieure, il n'en est davantage question³¹.

L'architecte Lisch, qui reconstruisit donc, sans témoignage ancien, à la place de la tour-lanterne de Germigny, une coupole centrale avec des écoinçons, avait sans doute fait (peut-être avec l'aide de Th. Chrétin qui vécut jusqu'en 1872) un projet pour décorer ses écoinçons d'après le chérubin de la travée orientale, en le complétant par des étoiles et bordures précieuses, comme à la coupole de l'oratoire Saint-Zénon par exemple. On n'insistera jamais suffisamment sur l'étendue des restaurations de Lisch et sur leur infidélité.

M. Grabar avait montré que bien des fleurs et éléments décoratifs de ce nouveau temple de Salomon étaient empruntés au décor des palais et mosquées arabes, « présentant plus d'orientalismes islamisants que n'importe quel monument chrétien de ce temps »³². Hauts fleurons et palmettes en mosaïques qui recouvrent l'intérieur des arcatures au-dessous de l'abside rappellent singulièrement les stucs sassanides de Taq-i-Bostan et ommeysades de Kasr-el-Heir³³. La moulure tressée, qui encadrait la fenêtre carrée de l'arc triomphal, se poursuivait à droite et à gauche des marches d'escalier, ce que soulignent les grandes palmettes ; ce motif caractéristique des palais achéménides et de l'art ommeysade se retrouve à la mosquée de Cordoue. Comme à Cordoue aussi, l'intérieur des arcatures de Germigny est cannelé, et les mosaïques qu'elles encadrent évoquent plus encore l'Orient. Les chrétiens d'Espagne se servaient d'autant plus facilement de ces motifs qu'ils n'étaient pas liés à une iconographie religieuse adverse et c'est ainsi que Théodulphe les introduisit à Germigny. Il aimait à collectionner les beaux objets de toutes sortes et à côté de coupes antiques, des cuirs de Cordoue, ivoires de l'Inde, griffons de Perse aussi sans doute les tissus du Khurasan du VIII^e siècle, encore réunis dans la bible de Théodulphe qui est au Puy³⁴.

Théodulphe, en grand poète et artiste, est arrivé à transposer ses conceptions religieuses, exposées dans les *Libri Carolini* et les poèmes de ses bibles, dans le décor de l'oratoire

31. C.V. VERGNAUD-ROMAGNESI, *Mémoire sur Germigny-des-Prés, Département du Loiret et sur la mosaïque remarquable de son église*, Paris, 1841, pp. 8-12 ; ID., *Notice sur la découverte en janvier 1847 de deux inscriptions dans l'église de Germigny-des-Prés (Loiret)*, dans la *Revue Archéologique*, t. IV, du 15 avril 1847, pp. 33-39 ; ID., *Addition à la notice sur la découverte en janvier 1847 de deux inscriptions* (avec le dessin de l'abside par Th. Chrétin) : ces trois petits articles sont réunis dans ID., *Archéologie du département du Loiret avec des lithographies et des plans*, Paris, 1836-1847 ; A. JACOB, *Rapport de la Commission d'archéologie sur l'église de Germigny-des-Prés*, dans les *Mémoires de la Société scientifique et archéologique de l'Orléanais*, t. VII, 1846, pp. 130-142 ; DIDRON, *Annales archéologiques*, t. VI, 1847, pp. 229-232 ; Prosper MÉRIMÉE, *Église de Germigny*, dans la *Revue de l'architecture et des travaux publics*, t. 8, 1849-1850, pp. 113-118 ; Abbé CROSNIER, *Promenade archéologique à Germigny-des-Prés*, dans le *Bulletin Monumental*, 1856, pp. 135-138 ; Albert LENOIR, *Architecture monastique*, t. II, Paris, 1856, pp. 87-88 ; J.H. PARKER, *Remarks on some early churches in France and Switzerland partly of the time of Charlemagne*, dans *Archaeologia*, t. XXXVII, 1857, pp. 244-248 ; VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné d'architecture*,

t. IV, p. 403 ; G. BOUET, *L'église de Germigny et celle de Beaulieu-lès-Loches*, dans le *Bulletin Monumental*, t. XXXIV, 1868, pp. 569-588.

32. A. GRABAR, *op. cit.*, p. 183, tout en critiquant des rapprochements trop hâtifs avec des décors orientaux. Ceux faits avec sagacité par P. CLEMEN, *op. cit.*, p. 718, fig. 477 et p. 717, fig. 476, avec des mosaïques et stucs de la grande mosquée de Cordoue et avec les émaux sassanides de Saint-Maurice d'Agaune avaient été jugés bien insuffisants par Josef STRZYGOWSKI, *Die Entstehung der Kreuzkuppelkirche*, dans *Zeitschrift für Geschichte der Architektur*, t. VII, 1914-1919, pp. 76-77, qui voulait remonter directement aux sources iraniennes.

33. A. GRABAR, *op. cit.*, pp. 181 et 182 et pl. LXII. Nous rappellerons que le rapport de Lisch, p. 115, décrit sa découverte d'une petite galerie... d'arcatures en fer à cheval (ce qui n'apparaît plus guère dans sa reconstitution) revêtues de stucs ouvragés. Le fond de ces arcatures représente une fleur sur sa tige et conçu dans un caractère tout à fait oriental. Deux de ces mosaïques sont parfaitement conservées. Elles l'étaient déjà beaucoup moins du temps de l'abbé PREVOST, p. 78, qui appelait de ses vœux une dernière restauration de la Commission des Beaux-Arts.

34. A. GRABAR, *op. cit.*, p. 183, n. 1 et 2.

de Germigny-des-Prés. Ceci nous permet, après ces récentes études, de mieux comprendre les unes et les autres à travers cette forte et attachante personnalité. D'autre part, on ne peut plus considérer cette mosaïque de l'abside de Germigny-des-Prés, préservée par une suite de hasards heureux et malheureux, comme absolument exceptionnelle et il faut l'intégrer dans l'art et la pensée de son époque.

Au point de vue stylistique, les grandes figures de trois-quarts des anges sont inspirées par des modèles hellénistiques³⁵ plus que les mosaïques romaines des VIII^e et IX^e siècles, assez raides et graphiques et où on ne retrouve pas la même symétrie³⁶. Elles se rapprochent des figures des vieillards de l'Apocalypse de la coupole d'Aix-la-Chapelle³⁷ ainsi que de bien des figures des manuscrits contemporains³⁸, ce qui confirme le style des œuvres de cette première renaissance carolingienne.

Au point de vue technique, quoiqu'exécutées sans doute par les meilleurs mosaïstes carolingiens pour un puissant collaborateur de Charlemagne, ami des arts, elles trouvaient place cependant dans un ensemble de mosaïques contemporaines de la Gaule, comme en témoignent textes et fouilles³⁹.

Quant à la pensée directrice de Théodulphe, elle apparaît voisine de celle de son compatriote wisigoth, saint Benoît d'Aniane, le grand réformateur, à qui, il demanda douze moines pour l'abbaye de Micy⁴⁰. L'église de son monastère d'Aniane était consacrée au Sauveur, comme Germigny, et évoquait aussi le Temple de Salomon : « l'autel était creux à

35. A. GRABAR, *op. cit.*, pp. 177-179. O. HOMBURGER, *op. cit.*, p. 161.

36. P. BLOCH, *op. cit.*, p. 237, en rapproche surtout les mosaïques de l'oratoire du pape Jean VII, parce qu'elles sont antérieures à celles de Germigny, cf. A. GRABAR, *La peinture byzantine*, Paris-Genève, 1953, pp. 77 et 79 les place dans les œuvres d'influence byzantine faites à Rome sous les papes grecs et syriens.

37. P. CLEMEN, *op. cit.*, p. 721 et pl. III.

38. H. SCHNITZLER, *Die Kuppelmosaik des Aachener Pfalzkapelle*, dans *Aachener Kunstblätter*, t. 29, 1964, pp. 21-25 a voulu attribuer les figures de la coupole d'Aix à l'enlumineur du saint Mathieu de l'évangélaire de Centula Abbeville, 4 (fol. 17 v°), rapprochement repris à propos de Germigny-des-Prés par W. BRAUNFELS, *op. cit.*, p. 461 et pl. 55. O. HOMBURGER, *op. cit.*, p. 161 et pl. I, avait rapproché, à plus juste titre encore des anges de Germigny, celui, symbole de saint Mathieu du Berna, cod. 348, fol. 8 v°. P. BLOCH, *op. cit.*, p. 237 et fig. 4, les rapproche encore des anges et des chérubins du *Laudibus Crucis* de Raban Maur du Vat. Reg. lat. 124.

39. Contrairement à H. DEL MEDICO, *op. cit.*, p. 85, qui, élaborant tout un sombre roman, accusait Théodulphe d'avoir détourné à son profit des mosaïques envoyées de Ravenne pour être utilisées aux voûtes de la rotonde d'Aix-la-Chapelle, les mosaïques de Germigny sont très différentes, techniquement, des anciennes mosaïques de Ravenne. Elles annonceraient plutôt celles de l'époque romane, par leur emploi de débris de poterie rouge vernissée ou de fragments de briques, pour les rouges et les roses et pour les blancs et les gris de caillous de la Loire et de coquillages nacrés, en grands morceaux constituant un *opus sectile*. Nous serions prêts à suivre l'abbé PREVOST, *op. cit.*, p. 82, qui écrivait : « Ces cubes ont été fabriqués à Germigny même car nous trouvons dans le jardin du presbytère des débris

de pâtes d'assez grande dimensions qui en ont exactement la couleur et l'épaisseur ».

La mosaïque murale n'avait jamais cessé d'être pratiquée avec succès en Gaule à l'époque mérovingienne. A l'époque carolingienne, en dehors de la coupole d'Aix-la-Chapelle et de l'abside de Germigny, la façade de la cathédrale de Reims représentait Louis le Pieux et le pape Étienne IV, comme les célèbres figures de Charlemagne et de Léon III sur l'arc triomphal du triclinium du Latran, et devait aussi avoir été exécutée en mosaïques ; l'*augmentum* d'Hilduin (vers 832), greffé sur l'abside de Saint-Denis, était doré à l'intérieur et à l'extérieur ; des *tabellae tesserae*, ex-votos de mosaïques se trouvaient du temps du moine Héric (XI^e siècle) dans l'avant nef carolingienne de Saint-Germain d'Auxerre (cf. J. HUBERT, *L'art préroman*, pp. 110-115). Agobard fit décorer l'abside de sa cathédrale de Lyon en mosaïques avec le Christ-roi, les quatre animaux et le chœur des apôtres, au-dessous l'Agneau, la Jérusalem céleste et les quatre fleuves du Paradis. Du temps même de Théodulphe, et tout près de Germigny, l'évêque de Nevers, Jérôme (795-815), refit la mosaïque du baptistère de sa cathédrale avec des cubes dorés comme l'ont montré de récentes fouilles (cf. M. VIEILLARD-TROIEKOUROFF, *L'architecture en France du temps de Charlemagne, fouilles récentes*, dans *Karl der Grosse, Karolingische Kunst*, t. III, pp. 359 et 363. La mosaïque tombale avec un panneau où deux oiseaux boivent dans un canthare, fait en cubes dorés et de marbre vert foncé, le fond et la bordure d'entrelacs étant en calcaire blanc et en schiste ou gneiss noir retrouvée récemment à Saint-Martial de Limoges et publiée par Marie-Madeleine GAUTHIER, *Première campagne de fouilles dans le « Sépulcre » de Saint-Martial de Limoges*, dans les *Cahiers Archéologiques*, t. XII, 1952, p. 234, appartient sans doute au deuxième quart du IX^e siècle.

40. M. VIEILLARD-TROIEKOUROFF, *op. cit.*, p. 174, n. 11.

l'intérieur et massif à l'extérieur, comme l'arche de Moïse et il fit faire un magnifique chandelier à sept branches comme celui de Beseleel »⁴¹.

Les *Commentaires des Paralipomènes* de Raban Maur comportent une longue description du Temple de Salomon avec l'arche et les chérubins⁴², proche de celle des *Libri Carolini* que nous avons rapprochée de l'oratoire de Germigny. De même peut-on mettre en rapports cette description des *Commentaires des Paralipomènes* avec l'abside orientale de l'église de Fulda, consacrée aussi au Sauveur, où Raban Maur plaça en 835 un reliquaie en bois doré qui avait la forme de l'arche d'alliance, ainsi qu'un chandelier à sept branches⁴³. Ce grand sanctuaire, élevé à l'imitation de Saint-Pierre de Rome, sur la tombe de saint Boniface, l'apôtre de la Germanie, avait donc dans son abside orientale le même programme iconographique que l'abside de Germigny, tout en étant d'une conception, d'une architecture et d'une échelle si différentes.

Les reliquaires furent de tout temps considérés comme des arches d'alliance⁴⁴ mais Théodulphe, tout imprégné de l'esprit de la Bible, était hostile au culte des reliques et des images et ne fut pas suivi. Il voulait en revenir aux seuls commandements de Dieu, gravés sur les tables de la Loi.

Paris.

May VIEILLARD-TROIEKOUROFF.

41. « ...altare vero illud forinsecus est solidum, ab intus autem cavum illud videlicet praefigurans, quod Moyses condidit in eremo, retrorsum habens ostiolum, quo privatis diebus inclusae tenentur capsae cum diversis reliquiis patrum... utensilia, quae in eadem domo habentur in septenario numero consecrata noscuntur. Septem scilicet candelabra fabrilis arte mirabiliter producta de quorum stipite procedunt bastilia, sphaerulaeque ac lilia calami ac scyphi in nucis modum ad instar videlicet illius facta, quod Beseleel miro composuit studio. Ante altare etiam septem dependent lampades mirae atque pulcherrimae inaeestimabili fusae labore quae a peritis, qui eas visere exoptant, Salomoniaco dicuntur conflatae », *Vie de saint Benoît d'Aniane*, c. 26 d'après Julius von SCHLOSSER, *Schriftquellen Geschichte des Kunst*, Vienne, 1892, p. 184, n° 574, qui cite aussi, p. 117, n° 378, le texte de la *Vita S. Rabani*, donné ci-dessous n. 43.

42. RABAN MAUR, *Commentaria in Paralipomena*, c. III, dans MIGNE, P.L., col. 429-432 : « ...Extendunt enim alas ad invicem super arcam cum ad laudem Domini Salvatoris referunt beneficium vitae perceptum; extendunt aliter alas ad parietes oraculi cum sanctos etiam homines secum videre laetantur eosque velut alarum summatibus tangunt quis consicites atque imitatores fuisse in hac vita puritatis exsultant. Duos autem aequae parietes alis suis tangunt quod fideles utriusque populi judaei et gentiles possessores secum habent aulae coelestis... Extendunt ergo cherubim ad utrumque parietem oraculi alas suas quia laetantes in coelesti gloria iustus utriusque populi visione quoque suae gloriae ad laudem sui creatoris excitant... ».

43. *Catalogus abbatum Fuldense: Abbas Rhabanus fecit arcam, instar arce moysae, cum circulis et vectibus ex omni parte auratum, propitiatorium, cherubim glorie, candelabrum ductile ex toto auratum ».*

Vita S. Rabani, c. 16 : « Reliquorum vero sanctorum ossa, qui supra nominati sunt, in arca, quam ad instar arcae foederis Dei ex ligno fabricatum deauratum cum Cherubim ac vectibus suis in basilica beati Bonifacii martyris in absida orientali posuerat, condidit, donec venerationi eorum congruum pararet » textes signalés par A. GRABAR, *op. cit.*, p. 176, n. 1 et cités par P. BLOCH, *op. cit.*, p. 256 : Raban Maur donna cette châsse ou peut-être une semblable à l'église de Frauenberg, en 835, avec des reliques qu'il avait reçues de Rome.

44. A. GRABAR, *op. cit.*, p. 176, n. 1, rappelle que le canon V du synode provincial de Braga, tenu en 675, compare les reliquaires à l'Arche d'alliance. A l'abbaye de Saint-Florian de Lorsch, il y avait au IX^e ou X^e siècle, une stauothèque byzantine en argent, aujourd'hui perdue, dont on a conservé la dédicace : « L'éclat de la matière, la science de l'art, le charme de la beauté, la subtilité de la forme extérieure, la vertu miraculeuse qui émane du contenu, l'amour ardent du créateur, tout l'emporte ici sur l'ancienne arche, car autant de choses surpassent celles du passé, autant est plus grande la foi de Théophane qui a façonné et orné avec amour ce tabernacle propitiatoire des prières pour sa purification spirituelle pour la protection de sa vie » cité par Anatole FROLOW, *La relique de la vraie croix*, Paris, 1961, p. 229, n° 126. On retrouve la même comparaison, peu favorable à l'arche d'alliance, dans l'inscription de la châsse de Saint-Victor de Xanten, vers 1150 ; en 1183, l'archevêque Anno donne à l'église de Siegburg un reliquaie évoquant le tabernacle de Moïse, cf. p. 107, n. 18. La châsse des Macchabées à Cologne, au XIII^e siècle, était surmontée de deux chérubins ; d'après la légende, on apporta les reliques des Trois rois de Constantinople à Milan en les comparant à l'arche d'alliance revenant du pays des Philistins en Israël, cf. P. BLOCH, *op. cit.*, p. 257.

AN UNNOTICED SCENE IN THE GRANDVAL BIBLE

by Herbert L. KESSLER

Properly regarded as one of the outstanding accomplishments of Carolingian painting is the frontispiece to the book of Genesis in the Grandval Bible (British Museum Ms. Add. 10546, fol. 5^r, Fig. 1)¹. Eight scenes, neatly composed in pairs along the four horizontal strips that divide the page, depict episodes from the life of Adam and Eve from the creation of man through labor after the expulsion from Paradise. Parallels between the iconography of these scenes and those in the famous sixth century Greek manuscript known as the Cotton Genesis (British Museum, Cotton Otho B VI) had been noted by the foremost scholar of Carolingian illumination, Wilhelm Köhler ; and more recent studies by the author have supported and expanded Köhler's observations by demonstrating that the several narrative phases of the Grandval frontispiece were selected from an early Genesis manuscript which was densely illustrated with separate column pictures interspersed throughout the text². The creation of this handsome frontispiece, therefore, represents a significant innovation of the ninth century Tournonian artist who united the individual scenes of the model into an impressive full page illustration.

The last scene of the Grandval frontispiece shows Adam at work in the field and Eve, seated under a garlanded booth, nursing her child. Hidden beneath the right tip of the garland that forms Eve's shelter is a curious detail that has escaped the attention of previous commentators (Fig. 2). Within a tiny square of blue, slightly lightened to distinguish it from the background, are two sketchily formed figures rendered in brown and gold. These figures, which tend to disappear in black and white reproductions, stand out clearly in the original ; and careful inspection reveals that they were a part of the ninth century painting. Despite their small size, the figures are distinctly formed. The head, body, and limbs of each can be distinguished ; the figure at the left appears to be clothed in a long mantle and raises his arm toward the figure at the right which seems to react rather violently, flinging his arm up in a wild gesture and falling backward. The apparent interaction of the two figures indicates that they depict a narrative event and are not merely pictorial marginalia.

1. Wilhelm KÖHLER, *Die karolingischen Miniaturen*, vol. I/2 : *Die Schule von Tours* (Berlin : Cassirer, 1933), pp. 118 ff. et passim.

2. Herbert L. KESSLER, « The Sources and the Con-

struction of the Genesis, Exodus, Majestas, and Apocalypse Frontispiece Illustrations in the Ninth-Century Tournonian Bibles » (unpublished Ph. D. dissertation, Department of Art and Archaeology, Princeton University, 1965), pp. 21 ff. et passim.

En résumé, l'église B, la plus récente, était un magnifique et important exemple d'architecture romane des Alpes françaises. Les ruines du chevet (fig. 28 et 29) ont tous les caractères de la fin du XII^e siècle. Il est donc permis de lui appliquer le texte de 1164 relatif à l'œuvre de l'église¹⁴⁰ et de situer vers cette date le début des travaux, qui ont dû se terminer par la façade au début du XIII^e siècle. Les piliers et la couverture, en particulier dans la nef, ainsi que le clocher, ont été remaniés vers 1430-1450. Ces derniers éléments constituaient sans doute, comme dans beaucoup d'autres édifices du Comté de Nice, de curieux exemples de survivances romanes dans les Alpes méridionales.

Paris.

Jacques THIRION.

140. Cf. p. 125.

ÉTUDE STYLISTIQUE DES PEINTURES DE KARABAŞ KILISE EN CAPPADOCE (1060-1061)

par Nicole THIERRY

Les peintures de Karabaş kilise, église située dans le vallon de Soğanlı, sont connues par les travaux du Père de Jerphanion ; elles sont datées par la dédicace du règne de Constantin Doucas et de l'an du monde 6569, c'est-à-dire de 1060-1061. Il s'agit donc d'une des dernières œuvres byzantines en Asie Mineure avant l'installation des Turcs seltchoukides¹.

Les donateurs, un protospathaire Michel Sképidis et quelques membres de sa famille avaient fait appel à un remarquable artiste dont l'œuvre mériterait une longue étude stylistique et une très importante illustration. Nous nous bornerons ici à attirer l'attention sur quelques caractères de ces peintures.

**

Trois facteurs régissent l'inspiration des décors : la tradition classique du X^e siècle, quelques tendances propres au XI^e et le génie particulier de l'artiste.

C'est essentiellement en observant les types humains choisis par le peintre que l'on peut distinguer ces trois sources. L'ensemble du décor est, en effet, fidèle à l'art du XI^e siècle et ne permet guère les différenciations. Le programme iconographique correspond à celui de l'époque. L'Annonciation figure sur les piédroit en avant du sanctuaire, l'archange à gauche, la Vierge debout à droite ; dans l'abside, la Communion des apôtres surmonte une série de portraits d'évêques ; bref, il s'agit d'un programme comparable à bien d'autres (à celui de Sainte-Sophie de Kiev, 1042-1046, par exemple), exception faite cependant pour l'absence de la Vierge, fait proprement cappadocien. Sur les voûtes de la petite nef monastique creusée à une époque bien antérieure, les décors du XI^e siècle illustrent quelques fêtes litur-

1. G. DE JERPHANION, *Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce*, Paris, 1925-1942, II, pp. 333-351, pl. 197-199, 203-205. Les peintures du XI^e siècle recouvrent un premier décor de type « archaïque » ; la voûte a été décorée avant les parois car l'enduit des parois empiète sur l'encorbellement ; voûte et abside ont été peintes par un artiste de talent alors que les portraits des donateurs, sur les parois, sont d'une main plus rustique ; la dédicace, inscrite sur l'encorbellement, date la fin des travaux de

décoration de la chapelle ; il n'est guère vraisemblable que les peintures de la voûte soient nettement antérieures à la dédicace (cf. H. GRÉGOIRE, *Rapport sur un voyage d'exploration dans le Pont et en Cappadoce*, dans *Bulletin de Correspondance hellénique*, 1909, p. 96). Ce sont les décors de la voûte et de l'abside qui nous intéressent ici. La difficulté de leur étude vient des déprédations qu'ils ont subi et des fonds primitifs qui « remontent », troublant la lecture des peintures du XI^e siècle. Pour une reproduction en couleur de l'abside, cf. A. GRABAR, *Byzance*, Paris, 1963, p. 61.



FIG. 1. — Détail de la Crucifixion, les Saintes Femmes.

giques suivant les compositions alors en usage, Nativité, Présentation au temple, Transfiguration, Crucifixion, Saintes Femmes au tombeau et Descente aux Limbes². Les ornements sont à peu près inexistant, les scènes étant contiguës. Comme éléments décoratifs, on peut citer quelques caractères imitant l'écriture coufique sur les chancels de la Divine Liturgie, sur le bouclier du centurion témoin de la Crucifixion, sur la coiffe des sages-femmes qui baignent l'Enfant (fig. 6). Les décors dans lesquels se déroulent les scènes sont également typiques

2. G. DE JERPHANION, *op. cit.*, I, pp. 384-392, pour l'iconographie comparative.



FIG. 2. — Détail de la Présentation au temple, le grand-prêtre.

du XI^e siècle, ainsi pour la ligne montueuse de la grotte de la Nativité autour de laquelle sont disposés anges, mages et bergers ; pour le temple de la Présentation figuré par deux ailes de bâtiments encadrant le ciborium rond au-dessus de l'autel où sont placés croix et Livre. Les constatations seraient les mêmes à propos du tombeau du Christ, des sarcophages d'où sortent Adam et Eve, des débris de la porte parmi lesquels Hadès est enchaîné. Ce ne sont



FIG. 3. — Détail de la Nativité, la Vierge.



FIG. 4. — Salonique, Panaghia ton Chalkeon (1028), Vierge de la Déisis.

pas ces détails d'iconographie qui retiendront notre attention, non plus que la systématisation élégante des draperies, la technique du modelé par larges touches colorées, sans grand appoint graphique, ou certains défauts mêmes, comme la petitesse des mains, tous éléments conformes, eux aussi, à un certain art du XI^e siècle.



FIG. 5. — Détail de la Présentation au temple, la prophétesse Anne.



FIG. 6. — Détail de la Nativité, une sage-femme.



FIG. 7. — Détail de la scène des Saintes Femmes au tombeau, l'ange.



FIG. 8. — Sainte-Sophie de Constantinople, l'impératrice Zoé.

★ ★

L'intérêt de ces décors nous semble tenir aux figures humaines qui animent les diverses scènes. D'emblée on remarque la variété des types ; on peut cependant essayer de les classer.

Pour les scènes traditionnelles dont la composition est bien réglée, comme la Nativité ou la Présentation, les personnages sont proches encore du style classique du X^e siècle, les attitudes sont nobles et réservées, l'expressionnisme n'a guère sa place ailleurs que dans les détails. Ainsi l'on remarque la discrétion du geste de la Vierge qui saisit l'Enfant dans la crèche, l'immobilité de statue qu'on lui voit alors qu'elle tend Jésus au Grand-prêtre, la douleur contenue exempte de tout pathétique des Saintes Femmes devant le Crucifié (fig. 1). De la même façon, les physionomies ont encore des caractères du X^e siècle ; les visages féminins sont d'un type vigoureux, assez hauts, avec un front large, un nez moyennement long, encore droit, à peine busqué, et terminé par un bout rond, une bouche assez large et bien ourlée, un menton un peu carré (fig. 1 et 3). Il en est de même pour le visage bien construit du Grand-prêtre, véritable réplique des belles têtes de vieillards du X^e siècle (fig. 2) ou pour la haute et harmonieuse figure de l'ange assis sur la pierre du tombeau du Christ (fig. 7). Cette fidélité aux modèles antérieurs n'est pas, au XI^e siècle, particulière à ces peintures ; ainsi le visage de la Vierge dans l'église de la Panaghia ton Chalkeon (1028) répond aux mêmes prototypes classiques qu'à Karabaş kilise (fig. 3 et 4)³.

Par contre, les personnages accessoires échappent partiellement aux impératifs de la tradition et correspondent à un autre répertoire, plus anecdotique, plus populaire. Ainsi en

3. Il en est de même pour quelques visages de Vierge des mosaïques de Kiev (exception faite pour celle

de l'abside, d'un type plus massif), cf. B.N. LAZAREFF, *Mosaïques de Sainte-Sophie de Kiev*, Moscou, 1960, pl. 21, 22, 24.

est-il pour les visages pittoresques des bergers de la Nativité, pour quelques visages féminins, ceux de la prophétesse Anne (fig. 5) et des sages-femmes (fig. 6).

Ces derniers sont caractérisés par leur rondeur ; coiffure et tête semblent être dessinées par le même cercle, la courbe du crâne continuant celle de la joue jusqu'au menton petit et potelé. Dans ces visages larges, le nez est court et rond, la bouche petite et charnue. Ce n'est pas sans étonnement que l'on constate combien ce type féminin est voisin de celui de l'impératrice Zoé telle qu'elle est représentée sur la mosaïque des tribunes de Sainte-Sophie de Constantinople (fig. 8)⁴. Il s'agit d'un portrait idéalisé, on sait que l'impératrice avait alors de soixante quatre à soixante douze ans⁵. On reconnaît cette rondeur générale du visage, l'accolade renversée des cheveux placés bas sur le front large, le nez court, la bouche dessinée par deux traits minces au-dessus de la lèvre inférieure petite et épaisse, le menton court et rond. L'examen comparatif des visages de Zoé et de la sage-femme également présentées de trois-quarts est d'autant plus évocateur que les précédés techniques sont semblables : bord postérieur du nez cerné de noir, traits espacés constituant les deux parties de la lèvre supérieure, grosse tache de la joue faite de deux couleurs, un rouge grenat en croissant sur le bord antérieur, un rose soutenu pour le reste du cercle. Ce dernier détail se remarque mieux encore sur le visage de Constantin Monomaque à Constantinople et sur les figures jeunes de Karabaş kilise (fig. 16). La ressemblance de ces visages féminins, sans être totale, est cependant assez remarquable, et ceci d'autant plus qu'il s'agit d'une peinture à tendances réalistes et d'une mosaïque qui a voulu être un portrait. Faut-il en conclure que nous avons là un type féminin à la mode au milieu du XI^e siècle ? Cela est assez vraisemblable.

Ce visage rond est attribué encore aux anges de la Nativité (fig. 9) et de la Divine Liturgie (fig. 10). Ceux-ci sont singulièrement pousins et vulgaires, rappelant des « putti » populaires et trahissant ainsi l'origine antique de ce naturalisme apparent des visages angéliques⁶. Le choix de ces figures populaires pour représenter les servants de la Communion des apôtres est assez curieux ; ce n'est qu'une des particularités de cette scène où le peintre laisse éclater son originalité.

La composition de la Divine Liturgie est, en effet, le « morceau de bravoure » de l'artiste. D'une façon générale, ce sujet, un peu comme l'Ascension ou la Mission des apôtres, laissait plus de liberté, plus d'initiative aux peintres byzantins ; c'est là qu'ils pouvaient prouver leur talent en variant les attitudes et les expressions des personnages, afin de « rendre sensible l'intelligible »⁷.

Le peintre de Karabaş kilise, plus qu'un autre, a laissé libre cours à son inspiration. Les attitudes sont particulièrement véhémentes, que les apôtres se groupent en profondeur (fig. 11) ou qu'ils accourent en file pressée (fig. 12) ; certains effets de drapés accentuent le côté dramatique de la scène (ainsi pour les figures de Jean et Marc levant haut leurs mains voilées, fig. 13). Les visages enfin, sont fortement « personnalisés », tant par leurs



FIG. 9. — Détail de la Nativité, l'ange de l'Annonce aux bergers. ↑



FIG. 10. — Détail de la Communion des Apôtres, → ange servant de diacre.

traits que par leurs expressions. Le peintre s'est écarté des portraits traditionnels ; on reconnaît avec peine l'apôtre Paul, identifiable, malgré ses cheveux blancs, à son front dégarni, à son visage passionné (fig. 14) ; on remarque également le masque volontaire de Marc, en arrière de Pierre (fig. 13), la physionomie ascétique, et sereine cependant, de Luc, près d'André (fig. 15). Les sentiments divers, extatiques et passionnés sont exprimés d'une façon intense par les visages tendus et les regards aigus (fig. 13 à 16).

La technique traduit la même liberté ; comme pour les autres scènes, le style est bien caractéristique du XI^e siècle, mais il est ici d'une singulière vigueur, d'une particulière audace. Le modelé académique que l'on observe par exemple à la Vierge de la Nativité (fig. 3) est vu ici plus largement, par plans juxtaposés épousant les formes anatomiques ; plages brun-rose ombrées de bruns divers allant de la couleur brique au noir, larges touches d'un vert vif sur le bord des visages ou le long du nez, rehauts blancs étalés sur le front ou sur l'arête nasale, renforcent et brutalisent le relief des figures masculines. L'effet est encore accentué par les traits rapides qui suggèrent les mèches se détachant de la masse des cheveux ou de la barbe.

L'étonnant tracé de l'oreille semble lui-même participer au dynamisme des visages. On peut dire que l'oreille est la signature du peintre de Karabaş kilise. L'artiste dessine d'un seul coup de pinceau le bord interne de l'oreille et le repli médian (racine de l'hélix) qui normalement vient se perdre dans la conque. Cet accident anatomique prend une importance exagérée du fait de la rapidité du trait ; il devient une sorte de languette (fig. 14) qui, bien souvent, réunit comme un pont, d'avant en arrière, les deux bords de l'oreille

4. A. GRABAR, *La peinture byzantine*, Genève, 1953, p. 98.

5. Zoé était née en 978, devint impératrice en 1028, épousa en troisième noce Constantin Monomaque le 11 juin 1042 ; son mari reçut la couronne le lendemain ; elle mourut en 1050.

6. On remarque aussi, du point de vue pictural, combien la touche enveloppante, dirigée parallèlement au modelé (fig. 10) est fidèle à la technique académique

antique (A. GRABAR, *Le premier art chrétien*, Paris, 1966, fig. 79, 91, 201, 232).

7. On peut citer, par exemple, l'Ascension de Sainte-Sophie d'Ochrida, R. HAMANN-MAC LEAN et H. HALLENS-LEBEN, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Giessen, 1963, fig. 14-17 ; l'Ascension et Mission des Apôtres des « églises à colonnes » de Göreme, G. DE JERPHANION, *op. cit.*, pl. 96, 120, 131. Parmi les Divines Liturgies contemporaines, celle de Karabaş kilise est, de loin, la plus mouvementée.



FIG. 11. — Communion des Apôtres, côté nord.

(fig. 16) ; ainsi, la conque est artificiellement divisée en deux cavités ombreuses superposées. Il faut remarquer que cet aboutissement du procédé est utilisé systématiquement pour bien des visages de Nérézi, en 1164 (fig. 17)⁸, ce qui laisserait penser que cette particularité a été une formule d'atelier. Toujours est-il que ce signe caractéristique se reconnaît sur toutes les

8. D'autre part, on peut comparer les deux visages d'apôtres jeunes, à Karabaş kilise et à Nérézi (fig. 16 et 17) ; forme du visage, type du modelé, ont des points communs, mais la technique du XII^e siècle traduit plus l'emprise des poncifs, la sécheresse d'un académisme

scolairement suivi ; le maniérisme s'y perçoit nettement. Il n'est pas impossible que certains prototypes des figures de Nérézi aient été voisins et contemporains des créations de Karabaş kilise ; le détail technique de ce schéma d'oreille nous paraît un indice de valeur.



FIG. 12. — Communion des Apôtres, côté sud.

figures masculines de nos décors cappadociens, du moins toutes celles à cheveux courts, sinon, il fait place au schéma bien connu du lobule de l'oreille à demi-cachée par les boucles (fig. 2 et 7).

Ainsi peut-on dire à propos de la Divine Liturgie que la technique hardie du peintre s'adapte particulièrement au sujet. Tout concourt à la recherche du réalisme psychologique et sacré. Les visages inspirés des apôtres tentent de faire comprendre le mystère représenté là. De même, l'humanité du Christ y est exprimé par ses deux visages au nez large, à la bouche lippue (visages malheureusement très mutilés) ; déjà pour la Crucifixion, l'artiste s'était complu

à figurer un Christ souffrant au corps lourd et au masque vulgaire, alors qu'il l'avait fait beau et harmonieux pour la Descente aux Limbes où il est le Dieux vainqueur. L'art réaliste et expressionniste du peintre cerne de près le sentiment religieux, et il nous semble justifié de citer ici encore la mosaïque de Constantinople datée de 1042-1050, à propos du Christ qui trône entre Zoé et Constantin Monomaque. Le visage brutal au modelé vigoureux, le regard lointain, expriment avec le même réalisme la double nature du Juge. D'autre part, compte tenu des différences techniques inhérentes à la peinture et à la mosaïque, la représentation du visage relève, comme nous l'avons dit plus haut, du même vocabulaire technique (modelé par larges plans colorés, utilisation faible du graphisme).

Nous ne pousserons pas plus loin une comparaison qui n'a pas en vue de démontrer une identité entre les deux œuvres, mais seulement de mettre en valeur une parenté de conception picturale. Il se trouve, en effet, que l'œuvre du « Maître de Karabaş kilise » est actuellement sans équivalent connu. Parmi les autres monuments de la peinture byzantine contemporaine, ni en Cappadoce, ni dans d'autres régions de l'empire on ne trouve d'exemples semblables. C'est pourquoi quelques ressemblances avec la mosaïque de Constantinople ont leur importance. De la même façon, et à un moindre titre, on peut trouver quelques rapprochements à faire avec les mosaïques de la Nea Moni de Chios. Leur style est plus hiératique, plus schématique, avec une dramatisation picturale très particulière ; cependant quelques détails iconographiques sont voisins, comme les attitudes des Saintes Femmes de la Crucifixion (trois à Chios, deux à Soğanlı, fig. 1 ; mais les gestes sont identiques de la Vierge et de la dernière femme, on remarque surtout la main gauche de la Mère du Christ appuyée sur le bras droit au lieu d'être ramenée sur la poitrine⁹) ou certains effets de draperies comme le pan du manteau de Marc à Karabaş kilise (fig. 11) et de la troisième Sainte Femme à la Nea Moni ; jeté sur les deux mains à hauteur du visage, il descend jusqu'à mi-corps en dessinant une ligne brisée très caractéristique.

Ces quelques détails montrent que le peintre de Karabaş kilise n'ignorait pas le vocabulaire iconographique des grands peintres de son temps ; mais, en fait, son œuvre est un exemple nouveau et original de l'art byzantin réaliste et expressionniste du XI^e siècle. On a vu qu'il pouvait suivre les modèles classiques pour les personnages traditionnels, les modèles « à la mode » ou populaires pour les personnages anecdotiques, enfin qu'il pouvait créer de nouvelles figures lorsqu'une représentation comme la Communion des apôtres lui permettait de composer plus librement. Son style, singulièrement brillant, nous paraît, pour le siècle, celui d'un précurseur ; quelques-unes de ses figures annoncent celles du XIII^e siècle, de Milesevo ou Sopocani, par exemple¹⁰.

Reste à savoir à quelle école s'est formé cet artiste éprouvé qui même dans les négligences montre la sûreté de son pinceau. Partant du principe qu'une œuvre de grande qualité et de tradition classique relève de l'art de la capitale, nous aurions tendance à voir là un métier constantinopolitain, que le peintre soit venu de la capitale ou qu'il en ait appris les techniques. Son originalité ne nous semble pas suffisante, en effet, pour croire à une école régionale ; son répertoire classique, ses schémas iconographiques appartiennent à l'art officiel ; ce qui lui est particulier, la vigueur de sa peinture, la vie intense qui anime ses personnages, nous paraît être le trait de sa personnalité.

9. A. GRABAR, *La peinture byzantine*, Genève, 1953, p. 110.

10. R. HAMANN-MAC LEAN et H. HALLENSLEBEN, *op. cit.*, fig. 83-98, 116-142 ; on peut penser encore que

des œuvres semblables aux peintures de Karabaş kilise ont inspiré quelques artistes de l'époque des Paléologues, cf. A. GRABAR, *Byzance, op. cit.*, pp. 168-170 sur la peinture au XIII^e siècle et la variété de l'inspiration des artistes de ce temps.



FIG. 13. — Pierre, Jean et Marc.

Il convient à ce propos de dire quelques mots des préjugés tenaces qui s'attachent aux décors de Cappadoce, à savoir leur réputation de médiocre qualité, leur retard stylistique sur les œuvres de la capitale. Cette province constitue une véritable « réserve » de peintures du IX^e au XI^e siècle, il est donc normal que cette documentation très importante et peu exploitée¹¹ nous apporte des éléments très variés, et, certains, de classification délicate.

11. Les monuments restent d'accès difficile et la documentation photographique insuffisante tant en quantité qu'en qualité (ajoutons que ces peintures, très abîmées,

sont souvent d'étude difficile, même sur une bonne photo). Depuis plusieurs années, nous nous efforçons de constituer une photothèque satisfaisante, le travail est considérable.



FIG. 14. — Paul.



FIG. 15. — Luc et André.

Il faut savoir cependant qu'à la fin du x^e siècle, la peinture monastique de Cappadoce avait perdu à peu près tous ses caractères traditionnels pour se fondre dans le moule byzantin. Quant à la qualité des œuvres, elle dépend surtout du talent des artistes, talent rustique parfois, mais bien souvent habile.

Au xi^e siècle, jusqu'à la conquête turque (Césarée fut définitivement occupée en 1082), la Cappadoce fut partie intégrante de l'empire, participant à la vie économique et politique, plus encore à la vie militaire à laquelle la menace turque donnait un renouveau obligatoire. Comme au x^e siècle, les fondations pieuses se multiplièrent en Asie Mineure byzantine.



FIG. 16. — Simon (?) et Thomas.

(aussi bien qu'en Géorgie et Arménie) ; les peintures de Cappadoce, témoins partiels de cette activité, s'illustrent par leur nombre (25 à 30 % des décors datent du XI^e siècle) et par leur variété. Ce dernier point est à souligner ; comme ailleurs dans l'empire, les formes de l'art byzantin du XI^e siècle y apparaissent, en effet, très diverses¹².

12. Outre le style réaliste représenté à Karabaş kilise, le beau style classique, plus ou moins schématisé se voit à Eski Gümüş (deux variétés à peu près contemporaines, M. GOUGH, *The monastery of Eski Gümüş*, dans *Ana-*

tolian Studies, XIV, 1964, pp. 147-161), le style précieux, aristocratique, prémaniériste, dans les « églises à colonnes » de Göreme (G. DE JERPHANION, *op. cit.*, I, pp. 377-473 ; N. THIERRY, *Les peintures de Cappadoce*

Nous avons vu que l'œuvre du « Maître de Karabaş kilise » pouvait être classée parmi les peintures de style réaliste et expressionniste, son originalité étant due, croyons-nous, au tempérament du peintre. Ces décors prouvent, qu'à l'occasion, des fonctionnaires impériaux, membres de la petite noblesse cappadocienne, utilisaient les talents d'artistes de valeur pour orner les églises monastiques dont ils s'occupaient ; ceci en 1060-1061, alors que les Turcs étaient déjà sur les confins orientaux de l'Asie Mineure¹³.

Nous n'avons pas abordé le problème d'esthétique qui consiste à expliquer l'essence de l'originalité du peintre de Karabaş kilise ; c'est qu'il est fort hasardeux, étant donné que nous ne savons rien de l'homme. La facilité avec laquelle il utilise des modèles de types variés, sa faculté d'improvisation, la hardiesse de son pinceau traduisent une forte personnalité. Faut-il y voir l'influence de l'Asie Mineure, cette vaste péninsule prolongement d'un immense continent où l'échelle est autre qu'en Méditerranée grecque ? Un artiste de talent s'y sent-il plus libre, son génie s'y épanouit-il plus facilement, moins sujet aux conventions diverses ? Ampleur des formes, vie intense des figures, sont des caractères qu'on reconnaît à la sculpture d'Asie Mineure d'époque gréco-romaine, celle d'Halicarnasse, de Pergame, d'Antioche de Pisidie, d'Aphrodisias. On les retrouve dans l'art byzantin de Tokalı, nouvelle église, dans les Ascensions des « églises à colonnes » de Göreme, dans les visages passionnés de Karabaş kilise, mais, faut-il y voir un trait spécifique de l'Asie Mineure ?

Etampes.

N. THIERRY.

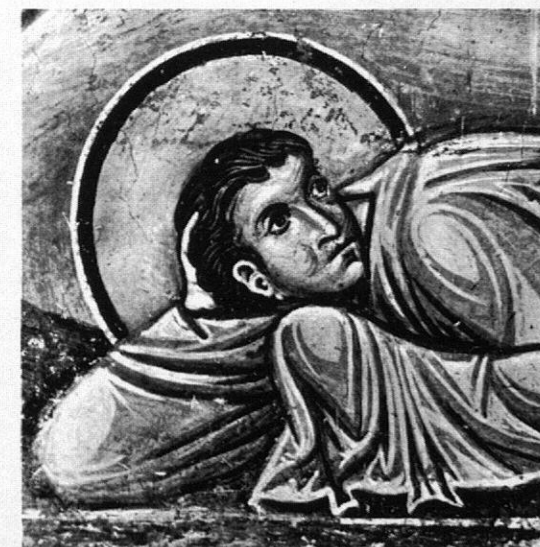


FIG. 17. — Nérézi, détail de la Transfiguration, l'apôtre Jean (1164).

de la fin de l'Iconoclasme à l'Invasion turque (843-1082), dans *Revue de l'Université de Bruxelles*, oct. 1966-janv. 1967, pp. 23-27), sans compter d'autres exemples, mais de qualité moindre.

13. Quelques détails sur la prise de Mélitène à la

fin du règne de Monomaque, la réinstallation grecque sous Constantin Doucas, la première prise de Césarée par les Turcs en 1067 dans Michel le SYRIEN, *Chronique universelle*, éd. Chabot, Paris, 1899, III, pp. 160-168, et G. OSTROGORSKY, *Histoire de l'État byzantin*, Paris, 1956, pp. 365-367.

DEUX CHEFS-D'ŒUVRE DE LA MINIATURE DU XI^e SIÈCLE

par Suzy DUFRENNE

Le Psautier conservé à Londres, au British Museum, sous la cote Add. 19352, daté de 1066¹, originaire du monastère constantinopolitain de Saint-Jean Studios², et le Tétraévangile de la Bibilothèque Nationale de Paris, codex graecus 74³ (sans colophon), sont deux manuscrits

1. Pour une description sommaire du manuscrit, v. *Catalogue of Additions to the manuscripts in the British Museum in the years 1848-53*. Londres, 1868, p. 225 ; H. OMONT, *Notes sur les manuscrits grecs du British Museum*, in *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 45 (1884), p. 349 ; M. RICHARD, *Inventaire des manuscrits grecs du British Museum*. Paris, 1952, p. 32. Pour une étude des illustrations, voir N.P. KONDAKOV, *Histoire de l'art byzantin considérée principalement dans les miniatures*, I. Paris, 1886, pp. 172 sqq. ; J.J. TIKKANEN, *Die Psalterillustration im Mittelalter*, I. Helsingfors, 1895, p. 12 et passim ; G. MILLET, *L'art byzantin*, in A. MICHEL, *Histoire de l'art*, I, Paris, 1905, pp. 225-227 ; CH. DIEHL, *Manuel d'art byzantin*, II. Paris, 1910 (2^e édition 1926, pp. 614-616) ; O.M. DALTON, *Byzantine Art and Archeology*. Oxford, 1911, pp. 461, 470-471, 650, 652, 660 ; G. MILLET, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*. Paris, 1916 (v. Index, sous la rubrique « Miniature » : Londres, p. 742) ; J. EBERSOLT, *La miniature byzantine*. Paris, 1926, pp. 29-30 et passim ; V.N. LAZAREV, *Istorija vizantijskoj živopisi*, I et II. Moscou, 1947-48, I, pp. 107-8 ; 312 ; 321 ; II, pl. 124 ; A. GRABAR, *L'iconoclisme byzantin*. Paris, 1957, p. 202 et fig. 142 ; D. TALBOT RICE, *The Art of Byzantium*. Londres, 1959, p. 324 et pl. XVII ; J. BECKWITH, *The Art of Constantinople*. Londres, 1961, p. 114 et n. 53, p. 164 ; A. GRABAR, *Byzance*. Paris, 1963, p. 140. Certaines questions ayant trait au manuscrit de Londres sont évoquées dans les études suivantes : J. STRZYGOWSKI, *Die Miniaturen des serbischen Psalters der königl. Hof- und Staatsbibliothek in München*. Vienne, 1906, p. 8 et passim ; H. BUCHTHAL, *The Miniatures of the Paris Psalter*. Londres, 1938, pp. 17, 28, 35 ; L.H. GRONDIJS, *L'iconographie byzantine du Crucifié mort sur la croix*. Bruxelles. Leyde s.d., pp. 139, 146, 152, 177, pl. VI ; J.R. MARTIN, *The Dead Christ on the Cross in the Byzantine Art*, in *Late Classical and Medieval Studies in Honor of Albert Mathias Friend*, Princeton, 1955, pp. 189, 190, 193, 195 ; S. DER NERSESSIAN, *The Illustrations of the Metaphrastian Menologium*, in *Late Classical and Medieval Studies...*, pp. 228-229 ; D.E. MINER, *The « Monastic » Psalter of the Walters Art Gallery*, in *Late Classical and Mediaeval Studies...*, pp. 232-253 ; O. PÄCHT, *The « Avignon » Diptych and its Eastern Ancestry*, in *Essays in*

Honor of E. Panofsky. New York, 1961, I, pp. 411-412, 421, II, pl. 130, fig. 2, 131, fig. 11, 132, fig. 19 et 20 ; K. WEITZMANN, *The Origin of the Threnos*, in *Essays in honor of E. Panofsky*, I, pp. 481, 483, II, pl. 162, fig. 6 ; I. ŠEVČENKO, *The Anti-Iconoclastic Poem in Pantocrator Psalter*, in *Cahiers Archéologiques*, XV (1965), pp. 57-59 ; A. GRABAR, *Quelques notes sur les psautiers illustrés byzantins du IX^e siècle*, in *Cahiers Archéologiques*, XV (1965), n. 7, p. 79.

2. Pour la forme exacte du nom Studios, v. l'article de H. DELEHAYE, *Studion-Studios*, in *Anal. Boll.* LXII (1934), p. 64 sqq. La date précise du manuscrit peut être établie grâce au colophon ajouté au manuscrit, fol. 208 : le texte du colophon a été édité, d'une façon pas tout à fait correcte, par K. and S. LAKE, *Dated Greek Minuscule Manuscripts to the Year 1200*, II. Boston, 1934, p. 15 et pl. 130 ; cf. encore M. VOGEL-V. GARDTHAUSEN, *Die griechischen Schreiber des Mittelalters und der Renaissance*. Leipzig, 1909, p. 138. Dans le texte du colophon le nom du monastère de Studios a été graté, quoiqu'il reste quelques traces qui permettent une restitution vraisemblable du nom. L'attribution est confirmée par la légende du f. 207 v : ὁ δισιώτατος π(α)τ(ε)ρ... Μιχαήλ ὁ καθηγούμε(νος) καὶ σύγκελλο(ς) ὁ Στουδ(ίτης) λέγ(ει). Cette légende accompagne l'image de l'offrande du manuscrit au Christ, image faite sur le modèle de l'Offrande d'une œuvre au Christ ou à la Vierge, comme sur le manuscrit de Melbourne : voir H. BUCHTAL, *An illuminated byzantine Gospel Book about 1100 A.D.*, in *Special Bulletin of the National Gallery of Victoria*, 1961. Sur la légende du f. 207 v, voir F. PIPER, *Verschollene und aufgefundenen Denkmäler und Handschriften*, in *Theologische Studien und Kritiken*, herausg. von Ullmann und Rothe, 1862, p. 481 sq. ; N.P. KONDAKOV, *op. cit.*, p. 172. Du reste l'attribution du manuscrit au monastère du Studios a été admise jusqu'ici, par tous les savants qui se sont occupés du manuscrit.

3. Le manuscrit a été décrit par H. OMONT, *Inventaire sommaire des manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale*, I. Paris, 1898, p. 10. Les miniatures du manuscrit en question ont été publiées par H. OMONT, *Évangiles avec peintures byzantines du XI^e siècle*. Reproduction des 361 miniatures du manuscrit grec 74 de la Bibliothèque Nationale. I-II. Paris (1908) ; A. GRABAR,

très connus, toujours rapprochés par les historiens d'art, mais assez peu étudiés pour eux-mêmes. Une étude attentive de leurs cycles iconographiques peut fournir, me semble-t-il, quelques rapprochements nouveaux, quelques indices intéressants sur le milieu où ils furent réalisés. Mais avant d'aborder cette étude⁴ je voudrais rappeler, en une brève introduction, les traits essentiels qui unissent et distinguent ces deux manuscrits.

Le rapport du texte à l'image diffère dans les deux manuscrits : le Psautier de Londres a une conception littérale de l'image : l'image commente un terme spécifique du texte qu'elle illustre, c'est une glose iconographique⁵. Le Tétraévangile de Paris a une conception essentiellement narrative de l'image : suivant de près le texte, sauf à de rares exceptions⁶, l'image traduit visuellement le récit : c'est une sorte d'abrégé iconographique du texte.

Miniatures byzantines de la Bibliothèque Nationale. 66 photographies inédites. Paris, 1939, donne la reproduction de plusieurs miniatures agrandies de ce manuscrit. Pour une étude des illustrations de ce manuscrit, voir : H. BORDIER, *Description des peintures et autres ornements contenus dans les manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale*. Paris, 1883, pp. 133-136 ; N. P. KONDAKOV, *Histoire de l'art byzantin*. II. Paris, 1891, pp. 138-142 ; G. MILLET, *L'art byzantin*, in A. MICHEL, *Histoire de l'art*, I. Paris, 1905, pp. 234-236 ; CH. DIEHL, *Manuel d'art byzantin*. Paris, 1910 (2^e édition 1926, pp. 636-639) ; G. MILLET, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*. Paris, 1916 (v. index sous la rubrique : Miniatures, Paris, p. 746) ; J. EBERSOLT, *La miniature byzantine*. Paris, 1926, pp. 33-34, 46-47, 65, 79 ; H. GERSTINGER, *Die griechische Buchmalerei*. Vienne, 1926, pp. 32 et 34 ; P. BUBERL und H. GERSTINGER, *Die byzantinischen Handschriften*, Leipzig, 1938, pp. 23, 27, 31 ; P. SCHWEINFURTH, *Die byzantinische Form*, Berlin, 1943 (2^e éd. Mayence, 1954, pp. 62-63, 80-81 et passim, fig. 46-49, 51^a et 121^c) ; V. N. LAZAREV, *Istorija vizantijskoj živopisi*. Moscou, I, 1947, pp. 107-108, 113, 242, 312-313, 321, 376 ; II, 1948, pl. 125-126 ; A. GRABAR, *La peinture byzantine*. Genève, 1953, p. 178, fotogr. pp. 11, 158, 177 ; *Byzance et la France médiévale*, catalogue de l'Exposition de la Bibliothèque Nationale. Paris, 1958, n° 21, pp. 13-14, pl. XII ; A. GRABAR, *Byzance*, Paris, 1963, p. 140, pl. 135 ; J. BECKWITH, *The Art of Constantinople*, Londres, 1961, pp. 113-114. Certaines questions ayant trait au manuscrit de Paris sont évoquées dans les études suivantes : S. DER NERSESSIAN, *Two slavonic Parallels of the Greek Tetraevangelia* : Paris 74, in *The Art Bulletin*, IX (1926-27), pp. 222-274 ; S. DER NERSESSIAN, *Une nouvelle réplique slavone du Paris. gr. 74 et les manuscrits d'Anastase Crimcovič*, in *Mélanges M. N. Iorga*. Paris, 1933, pp. 695-725 ; B. D. FILOV, *Les miniatures de l'évangile du roi Jean Alexandre, à Londres, Sofia, 1934*, pp. 19-34 ; G. MILLET, *La dalmatique du Vatican*, Paris, 1945 (Index sous la rubrique Miniatures, Paris, p. 104) ; K. WEITZMANN, *Illustrations in Roll and Codex*. Princeton, 1947, pp. 105, 115-116, 153, 180 ; K. WEITZMANN, *Narrative and liturgical Gospel Illustrations*, in *New Testament Manuscript Studies*. Chicago, 1950, pp. 155-156, 168-169, pl. XII et XXVII ; K. WEITZMANN, *The Constantinopolitan Lectionary*, Morgan 639, in *Studies in Art Literature for Belle Da Costa Greene*. Princeton, 1954, pp. 363-366, 368 ; A. GRABAR, *Un rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures*, in *Dumbarton Oaks Papers*, VIII (1954), pp. 169, 196 ; H. BUCHTAL, *An Illuminated byzantine Gospel Book about 1100 A.D.*, in *Special Bulletin of the National Gallery of Victoria*,

Century Year 1961. Melbourne, pp. 1 sqq. ; K. WEITZMANN, *The Origins of the Threnos*, op. cit., I, p. 481, II, pl. 162, fig. 7 ; A. XYNGOPOULOS, *Tò istoqhéménon eúaggéliou tou éllhnikou ivstítoutou Benetiás*, in *Thesaurismata, bollettino de l'istituto ellenico di studi bizantini e post bizantini*, I (1962), pp. 68-69, 73, 74, 80.

4. Pour quelques suggestions précieuses, je remercie cordialement Monsieur le Professeur A. Grabar, ainsi que Mademoiselle S. Der Nersessian.

5. On peut parler d'une glose iconographique quand l'illustrateur a traduit en image tel ou tel terme spécifique du texte. Cette traduction ou encore ce commentaire visuel du texte (ce terme de commentaire est employé par K. WEITZMANN, *Illustrations*, p. 121) peut se faire de façon strictement littérale — il s'agit alors de traduction plus que de commentaire — (voir par exemple ad ps. LXXXIX, 10 où l'illustrateur dessine un vieillard, en regard du verset évoquant la vieillesse), ou, avec plus ou moins de détails, en transposant une phrase en une scène historique (ainsi ad ps. LXXXVIII, 21, est figurée l'onction de David par Samuel). Parfois l'illustrateur fait glisser son commentaire d'un sens général — celui du texte — à un sens plus particulier — celui de l'image — (ainsi ad ps. XX, 4 la joie du roi couronné évoque le cas spécifique du couronnement du roi Ezéchias). Souvent aussi le peintre applique la méthode typologique traditionnelle et ce glissement de sens est le plus souvent alors d'origine néotestamentaire (ex. la Nativité pour illustrer le ps. II, 7). D'autres passages du texte suggèrent au peintre des allusions à des événements de l'histoire postérieure au christianisme et particulièrement à la vie des saints (sur le problème des contacts de l'exégèse et de l'illustration des psautiers, v. L. MARIÈS, *Le psautier à illustration marginale. Signification des images*, in *Actes du VI^e congrès d'Études byzantines*, II. Paris, 1951, pp. 261-272).

6. Il s'agit le plus souvent d'infidélités de l'illustrateur au texte dans les détails de certaines scènes, infidélités provenant de schémas traditionnels, maladroitement introduits dans le cycle narratif. Ainsi la présence des bergers dans la figuration de la Nativité, au f. 4, ne correspond-elle pas au texte illustré (Matth. II, 1) ; de même la présence des Douze pour accompagner Jésus à Gethsémani (ff. 53 et 95 v) est contraire aux textes (Matth. XXVI, 30 et Marc XIV, 26), puisque Judas a déjà quitté le groupe des fidèles. Parfois certaines scènes sont étrangères au texte : ainsi, au f. 14, le Christ guérit par sa présence, et non à distance, comme dans le texte (Matth. VIII, 13). La figuration des Limbes aux ff. 60 et 100 v n'illustre nullement le texte de saint Matthieu ou de saint Marc. Sur l'origine de certaines infidélités de l'image au texte, v. G. MILLET, *Recherches*, p. 12.



FIG. 1. — Choix et onction de David. Londres, Br. M., Add. 19352, f. 190.

Le rapport de l'image et du folio illustré diffère également dans les deux manuscrits. Le Psautier de Londres reste fidèle à l'illustration marginale, même si le souci de la mise en page crée çà et là des effets d'harmonie recherchés entre l'écriture et l'image⁷ (fig. 1). L'Évangile de Paris intercale l'image dans le texte, créant sauf exceptions⁸ (fig. 2), des

7. Les effets les plus sensibles d'harmonie entre l'écriture et l'image se rencontrent aux grandes divisions du psautier, au début, au milieu, à la fin du livre. L'emploi de majuscules d'or pour le texte, le glissement des images dans les interlignes soulignent l'importance de ces folios où la page toute entière est tableau. Aux folios 189 v-191, les images s'insèrent ainsi entre les lignes d'un texte dialogué sur la jeunesse de David. Au folio 190 (fig. 1) encadrant les scènes du choix et de l'onction de David, on lit ce fragment du texte : 'Ο Δα(υ)δ πρὸς τὸν ἄγγελον· Δεῖδω, πέφρικα θερεμιά(ων) ἐρημία(ν).

'Ο ἄγγελος(ς) πρὸς(ς) τὸν Δα(υ)δ· Μὴ δὴ τρέσῃς ἐκῆτι μῆλων, ἀλλ' ἔπου· 'Ο προφή(της) Σαμουὴλ πρὸς(ς) τὸν Δα(υ)δ· Παῖ, δεῦρο καὶ σὺ τοῦ κέρω(ς) πέτραν λάβε· 'Ο 'Ιεσαΐ·

"(1) θαῦμα καιν(όν), ὃ Θεοῦ θαυμασίω(ν).

Parfois, comme aux ff. 19 v et 20, le souci de la mise en page s'exprime par le balancement heureux des groupes qui se répondent sur les marges inférieures et latérales des deux folios qui se font face.

8. Sans parler des folios où s'inscrit le titre de chacun des évangiles et où sont figurés les « auteurs »

compositions en bandes allongées qui ne permettent pas de grands effets décoratifs de la page illustrée. Ainsi peut-on opposer une composition assez monotone, souvent hiératique, de sujets juxtaposés⁹ (fig. 3), dans l'Évangile de Paris, à une composition plus animée où jouent les oppositions ou les accords, les harmonies verticales ou diagonales dans le Psautier de Londres¹⁰ (fig. 4).

Ces divergences dans le rapport du texte et de l'illustration, quant au contenu et quant à la disposition, ne peuvent pourtant faire oublier la parenté stylistique, si souvent mise en valeur, des deux manuscrits. Le traitement des corps et des visages y est identique. La forme humaine, plus ou moins allongée en un souci de spiritualisation, y garde sa beauté ; mais le volume des corps ne transparait pas sous la masse des étoffes qui les couvrent. Les vêtements ne sont pas traités plastiquement, mais chromatiquement : le volume est suggéré par le chatoiement des couleurs, rehaussées par les fins traits d'or qui suggèrent les plis et qui sont inspirés, comme on l'a dit¹¹, par l'art des émaux cloisonnés. Le seul modelé qui subsiste est celui des visages, souvent riches de force expressive¹². Cette parenté de style ne masque pourtant pas certaines nuances des deux manuscrits dans le rendu des corps. Un allongement démesuré caractérise les figures de l'Évangile de Paris : les corps s'effilent, les cous s'étirent, les épaules se rétrécissent, les têtes minuscules s'articulent aux corps ascétiques (fig. 5). Un équilibre plus harmonieux des corps, des têtes plus proportionnées s'observent dans le Psautier de Londres, même si un idéal de spiritualisation des formes fait oublier çà et là les modèles plus fidèles au canon antique (fig. 6).

Ainsi peut-on présenter sommairement les deux manuscrits. Quelques aspects originaux de leurs cycles iconographiques cependant permettent d'établir certains rapports supplémentaires, jusqu'ici négligés, entre ces deux chefs-d'œuvre.

La façon de « gonfler » un cycle iconographique, tout d'abord, est identique dans nos manuscrits. Le luxe ne s'y traduit pas par l'abondance de l'ornement, mais par la richesse de l'illustration figurative. Le cycle si dense du Psautier de Londres, comparé aux exemplaires

(ff. 1, 64, 104, 167), seul le début de l'évangile selon saint Matthieu (ff. 1 v et 2) est présenté sur des pages où s'harmonisent grandes majuscules d'or, petites majuscules en rouge et or, minuscules dans l'écriture courante du texte et images intercalées dans cet ensemble. En dehors de ces rares folios, on trouve sur 33 folios des images n'occupant pas toute la largeur du texte. Mais, pas plus que pour les « bandes » du reste de l'illustration, leur disposition sur chaque folio ne reflète de préoccupation d'effet décoratif de la page illustrée. Seul est sensible à travers tout le manuscrit un certain équilibre entre les zones illustrées et les parties réservées à l'écriture.

9. La répartition des illustrations en bandes impose un certain nombre d'artifices de composition. Les scènes sont souvent formées de groupes symétriques, ou très légèrement dissymétriques, séparés par un arbre (ff. 14, 42, etc...) ou par un ou plusieurs personnages, isolés par un espace vide (ff. 13, 18, 19 v, 36, etc...). Quand plusieurs scènes se juxtaposent sur une même bande, un « motif » souvent les sépare, architecture (ff. 14 v, 67, etc...) ou arbre (ff. 15, 49, 56 v, 57, etc...). Fréquemment aussi des scènes voisines, mais distinctes, sont séparées par un léger vide qui met en valeur les oppositions d'attitude des personnages appartenant aux deux scènes et se tournant ostensiblement le dos (ff. 28 v, 56, 57 v, etc...). Arbres, groupes massifs, architecture jouent un rôle essentiel pour la limitation latérales des bandes,

tandis qu'un sol accidenté, couvert d'un tapis végétal, forme la limite inférieure de chaque bande.

10. Les moyens « artificiels » de composition (encadrement architectural, paysages, sol et tapis végétal) sont rarement employés dans le décor marginal. Seuls les rinceaux ou les flots sinueux, occupant marges latérales et inférieures, sont un motif fréquent dans les scènes bucoliques de ce psautier (par exemple, au f. 28, ad ps. XXVI, titre). L'équilibre des compositions est souvent rendu par des jeux de symétrie ou des ruptures de symétrie, des oppositions de mouvement ou de couleurs (v. par exemple, au f. 12, la convergence des lignes verticales et de la symétrie horizontale ; au f. 47, le rythme lent, souligné par l'espacement, des porteurs, chargés de lourds fardeaux ; au f. 45 v (fig. 4), la composition dramatique oppose les deux groupes, un agité autour du Christ impassible, l'autre accablé dans la douleur).

11. Sur l'influence de l'art des émaux cloisonnés sur le traitement chromatique du drapé, v. A. SPRINGER, *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1871, p. 263 ; N. P. KONDAKOV, *op. cit.*, II, p. 139, etc...

12. Exemples : Pour le Psautier de Londres, f. 121 v, ad ps. LXXXIX, 10, le visage du vieillard où se lit lassitude, amertume et aussi, dans le regard, douleur et dureté. Pour l'Évangile de Paris certains détails très agrandis des visages ont été publiés par A. GRABAR, *Miniatures byzantines*, *op. cit.*, fig. 35 à 40.



FIG. 2. — Transfiguration et recommandations du Christ aux Apôtres. Paris, B.N., gr. 74, f. 34 (cl. B.N.).

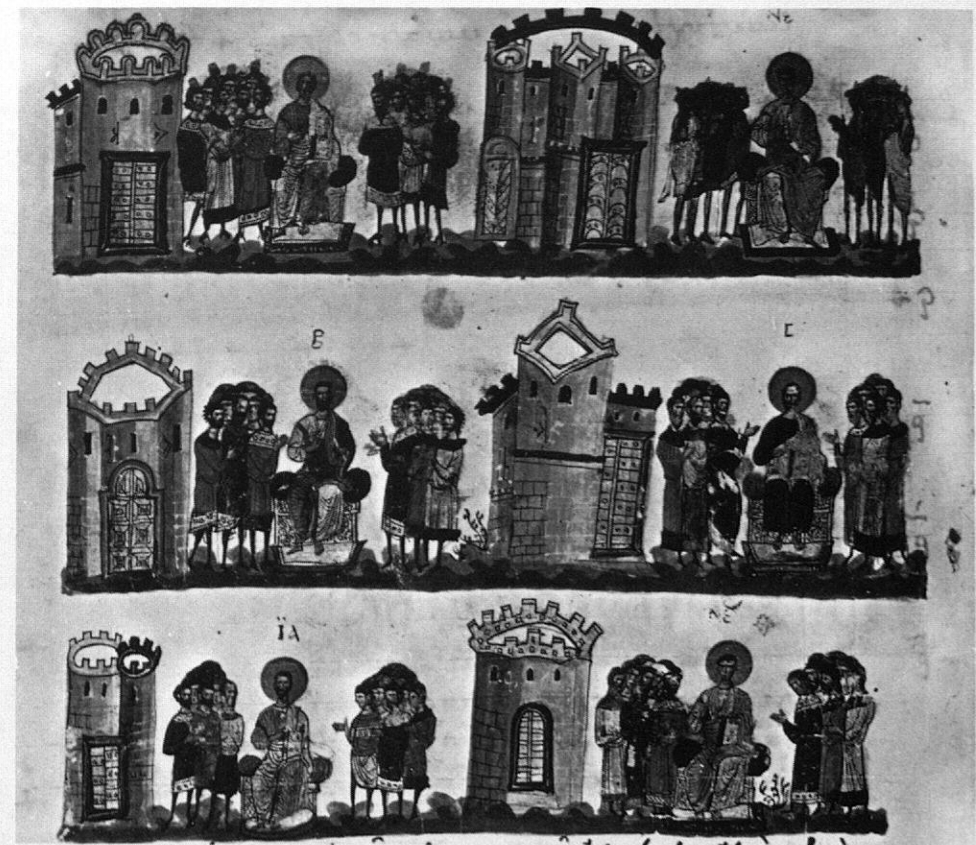


FIG. 3. — La Mission des Douze. Paris, B.N. gr. 74, f. 20 v (cl. B.N.).



FIG. 4. — Arrestation du Christ.
Londres, Br. M., Add. 19352, f. 45 v.



FIG. 5. — Le Christ et
les deux disciples de saint
Jean. Paris, B.N., gr. 74,
f. 121 v (cl. B.N.).

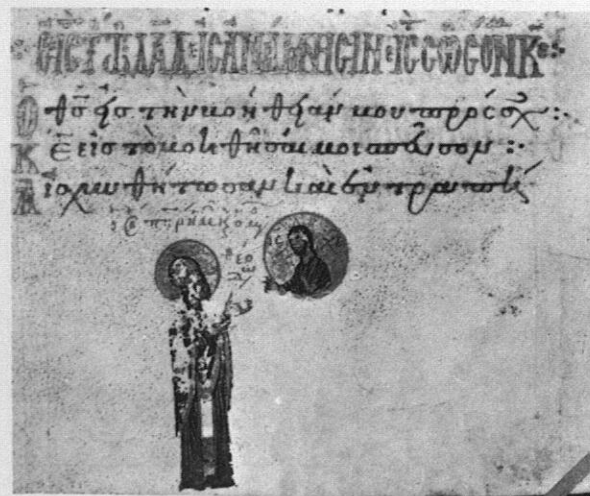


FIG. 6. — Saint Théodore Studite en prière.
Londres, Br. M., Add. 19352, f. 88 v.



FIG. 7. — Enseignement
du Christ aux Apôtres.
Paris, B.N., gr. 74, f. 45
(cl. B.N.).

du IX^e siècle¹³, est réalisé notamment par l'emprunt à d'autres sources, sources hagiographiques surtout¹⁴. Le cycle, également fourni, de l'Évangile de Paris procède souvent de répétitions d'images dans les quatre Évangiles¹⁵. Cependant l'abondance des images provient essentiellement, dans chacun des deux manuscrits, de la répétition d'une seule formule iconographique — d'un « cliché », pourrait-on dire, — adaptée à des cas nombreux et variés, page après page.

Le psautier est, comme on sait, le livre par excellence de la prière et de la louange de l'Église. Dans le Psautier de Londres, la formule stéréotypée est précisément celle de la prière, prière de David¹⁶, prière des saints¹⁷. Mains et tête levées vers le médaillon du Christ, le roi David ou le saint sont figurés debout (fig. 6) ; parfois deux saints se font vis-à-vis, de part et d'autre de l'icône du Christ¹⁸. Cette formule qui existait déjà dans les psautiers du IX^e siècle¹⁹, mais peu souvent répétée, fait fortune dans le Psautier de Londres où elle s'applique à une image sur dix.

L'évangile, de son côté, est par excellence le livre de l'enseignement dans l'Église. Dans l'Évangile de Paris, la formule stéréotypée est celle de l'enseignement du Christ²⁰. Debout ou trônant, entouré de deux groupes symétriques ou dissymétriques — les Disciples ou les Juifs —, le Christ enseigne ses apôtres ou discute avec ses adversaires. La parole du

13. Le cycle du Psautier de Londres est le plus abondamment illustré de tous les psautiers à illustration marginale. V. l'évaluation du nombre des sujets dans L. MARIÈS, *Le Psautier à illustration marginale*, op. cit., p. 263. Le P. Mariès relevait 460 sujets distincts dans le Psautier de Londres, contre 260 dans le Psautier dit de Chloudov (v. N. P. KONDAKOV, *Miniatures grecques rukopisi psaltyri IX veka iz sobraniya A. I. Chludova v Moskvé*, Moscou, 1878) et 116 dans le Psautier Pantocrator 61, au Mont-Athos (v. S. DUFRENNE, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Âge*, Paris, 1966).

14. Sur ce problème, v. L. MARIÈS, *Le Psautier à illustration marginale*, op. cit., pp. 269-271 et *L'irruption des saints dans l'illustration du psautier byzantin*, in *Mélanges Paul Peeters, Analecta Bollandiana*, LXVIII (1950), pp. 153-162.

15. Voir des indications sur certains procédés de multiplication des images par l'illustrateur du Psautier de Londres dans G. MILLET, *Recherches*, op. cit., p. 12 et p. 563.

16. La formule de la prière de David, debout, tendant les mains vers l'icône du Christ, apparaît neuf fois sur les marges du Psautier de Londres, aux ff. 5 v (ad ps. VII, titre), 16 (ad ps. XVII, titre), 25 v (ad ps. XXIV, 1), 45 (ad ps. XXXVII, titre), 51 (ad ps. XLI, 2), 64 v (ad ps. L, 14), 73 (ad ps. LVIII, 3), 114 (ad ps. LXXXV, 1), 137 v (ad ps. CIII, titre). Elle peut aussi s'appliquer à Moïse, v. f. 193 (ad cant. I, 11), à Isaïe, f. 199 v (ad cant. IV, 9), à Jonas, f. 200 v (ad cant. V).

17. La formule de la prière d'un saint, levant les mains et la tête vers l'icône du Christ, apparaît vingt-cinq fois dans le Psautier de Londres, aux ff. 15 r (ad ps. XVI, 7), 20 v (ad ps. XIX, titre), 22 (ad ps. XXI, début), 32 v (ad ps. XXX, 19), 34 v (ad ps. XXXI, début), 57 v (ad ps. XLV, 2), 67 v (ad ps. LIV, début), 68 v (ad ps. LIV, 17), 75 v (ad ps. LX, titre), 82 (ad ps. LXVI, 2), 88 v (ad ps. LXIX, début), 93 (ad ps. LXX, 12), 97 (ad ps. LXXIV, début), 98 (ad ps. LXXVI, 2), 109 (ad ps. LXXIX, 18/20), 117 (ad ps. LXXXVIII, 2), 149 v (ad ps. CVIII, 1), 152 v (ad ps.

CX, 5), 153 (ad ps. CXI, 1), 157 (ad ps. CXVIII, 13), 161 (ad ps. CXVIII, 58), 163 (ad ps. CXVIII, 93), 178 v (ad ps. CXXXIX, 2), 179 v (ad ps. CXL, 1).

18. La formule où deux saints ou deux groupes de saints en prière, tête et mains levées vers l'icône du Christ, la Main divine ou la figuration du ciel, apparaît neuf fois dans le Psautier de Londres, aux ff. 34 (ad ps. XXX, 24), 37 v (ad ps. XXXIII, 16), 82 (ad ps. LXVI, 2), 89 v (ad ps. LXIX, 5), 93 (ad ps. LXXI, 17), 111 (ad ps. LXXXII, 4), 140 (ad ps. CIV, 1), 170 v (ad ps. CXXVII, 1), 196 v (ad cant. II, 39).

19. Voir par exemple la prière de David, dans le Psautier Pantocrator 61, au f. 3 v, ad ps. XVII, titre (v. DUFRENNE, op. cit., pl. I).

20. La formule de l'enseignement du Christ, dans l'Évangile de Paris, présente le Christ au milieu de deux groupes, selon quatre schémas : premier schéma, le Christ trône entre deux groupes, plus ou moins symétriques, de ses disciples, aux ff. 11 (OMONT, op. cit., pl. 13), 19 v (pl. 19), 38 v (pl. 32), 45 (pl. 37), 70 (pl. 65), 74 v (pl. 68), 81 v (pl. 73), 86 v (pl. 76), 152 (pl. 130), 153 v (pl. 131), 197 (pl. 169), 200 (pl. 170). Deuxième schéma, le Christ est debout entre deux groupes symétriques de ses disciples, aux ff. 53 v (pl. 44), 66 v (pl. 61), 69 (pl. 64), 202 v (pl. 171). Troisième schéma, le Christ trône entre deux groupes dissymétriques de ses disciples et de Juifs, aux ff. 8 v (pl. 12), 9 (pl. 12), 26 v (pl. 24), 30 v (pl. 27), 36 (pl. 31), 44 (pl. 36), 46 v (pl. 37), 50 v (pl. 40), 71 (pl. 65), 85 (pl. 75), 86 (pl. 76), 90 v (pl. 79), 118 v (pl. 105), 135 (pl. 118), 137 v (pl. 120), 142 (pl. 123), 153 (pl. 130), 154 (pl. 131), 182 v (pl. 156), 184 (pl. 158), 185 (pl. 158), 188 (pl. 162). Quatrième schéma, le Christ est debout entre deux groupes dissymétriques de ses disciples et de Juifs, aux ff. 13 (pl. 14), 22 v (pl. 22), 37 (pl. 31), 47 (pl. 38), 49 (pl. 39), 119 v (pl. 106), 125 v (pl. 111), 133 v (pl. 118), 179 (pl. 154), 179 v (pl. 155), 182 v (pl. 157), 188 v (pl. 162). A cette formule, ainsi cinquante fois répétée, se rattacheront aussi des scènes de guérisons (ex. ff. 23 et 23 v, pl. 23) et des scènes de bénédictions (ex. f. 35 v, pl. 30).



FIG. 8. — La Mission des Douze. Londres, Br. M., Add. 19352, f. 19 v.

Christ, sans allusion aucune à un événement, est ainsi figurée, dans ce manuscrit, dans la proportion de plus d'une image sur dix (fig. 7).

Un second trait caractéristique des cycles iconographiques étudiés est la présence de thèmes et de sujets identiques dans les deux manuscrits. Le thème des deux pouvoirs, pouvoir spirituel et pouvoir temporel, qui figure dans l'Évangile de Paris, en regard de Luc, III, 23 sqq., et dans le Psautier de Londres, au psaume LXXVI, 21, a déjà été suffisamment analysé²¹ pour que je ne m'y attarde pas.

Le thème de l'évangélisation des peuples par les apôtres est lui aussi commun aux

21. Pour les détails voir l'étude de A. GRABAR, *L'art religieux et l'empire byzantin à l'époque des Macédoniens*, in *Annuaire de l'École Pratique des Hautes Études. Section des sciences religieuses*, 1939-1940, pp. 5-37.



FIG. 9. — La Mission des Douze. Londres, Br. M., Add. 19352, f. 20.

deux manuscrits et est figuré de façon très voisine. Le Psautier de Londres (ff. 19v-20r) représente chacun des apôtres accompagné d'un groupe du peuple qu'il évangélise (fig. 8 et 9), tandis que deux groupes du peuple évangélisé encadrent chacun des apôtres dans l'Évangile de Paris (fig. 3 et 10). Les deux manuscrits tentent de différencier les peuples par les costumes ou les coiffures²². L'Évangile de Paris s'éloigne dans ces images, comme dans le sujet précédemment évoqué, d'une transposition narrative du texte illustré (Matth. X, 1 sqq., où le Christ choisit et enseigne les apôtres) ; il s'éloigne aussi de la formule de l'illustration du même

22. Si l'identification des peuples par leur costume, leur visage, leur coiffure est incertaine (il faut remarquer pourtant, sur le Psautier de Londres, les toques pointues, bordées de fourrures des peuples évangélisés par saint

André, les cothurnes des peuples évangélisés par saint Barthélemy, le type négroïde des peuples évangélisés par saint Thomas), la volonté de figurer des groupes ethniques divers est évidente dans les deux manuscrits.



FIG. 10. — La Mission des Douze. Paris, B.N., gr. 74, f. 20 (cl. B.N.).



FIG. 11. — La Mission des Douze. Florence, Laur. Plut. VI, 23, f. 19.

texte dans le manuscrit de la Laurentienne (Plut. VI. 23, fol. 19) (Fig. 11), pour se rapprocher de la tradition iconographique des psautiers, déjà attestée dans les manuscrits du IX^e siècle²³.

En troisième lieu, le thème de la souffrance des disciples du Christ et celui du martyre des saints sont figurés de façon analogue dans les deux manuscrits. A deux reprises (ff. 92 v, 154 v-155)²⁴, en regard de Marc, XIII, 7-20 et de Luc, XXI, 8-24, l'Évangile de Paris illustre les tourments que le Christ prédit à ses disciples. Les schémas

23. Voir le Psautier dit de Chloundov, au f. 17 : malgré l'état défectueux de l'illustration de ce folio, il semble que l'on puisse discerner là aussi l'essai de différencier les peuples. Sur ce problème, v. A. GRABAR, *L'iconoclasme*, op. cit., pp. 222-226.

24. OMONT, op. cit., pl. 80 et 132.

iconographiques utilisés se retrouvent dans le Psautier de Londres. Ainsi la scène de la flagellation, correspondant à Marc, XIII, 9 (fig. 12), est identique à la scène du martyre de saint Théodore Stratilate, au psaume XXXIV, 15 du manuscrit londonien (f. 39 v) (fig. 13). Ici, comme dans les images de la Mission des Apôtres ou dans celle du Jugement Dernier, l'Évangile de Paris, évoquant des faits postérieurs aux événements racontés par le Livre Saint, mais prédits par lui, s'éloigne de la tradition d'illustration strictement narrative du texte évangélique.

La place donnée à la hiérarchie monastique dans nos manuscrits est un dernier indice de contacts entre eux. Le Psautier de Londres donne une place importante à saint Théodore Studite qui, désigné par l'expression familière de *δσιος πατήρ*²⁵, porte, avec le patriarche Nicéphore (806-815), l'icône victorieuse, au-dessus de l'image du concile de 815 transformée elle aussi pour mettre en valeur saint Théodore²⁶ (fig. 14). Par ailleurs le célèbre hégoumène du Studios est figuré (f. 88 v, image inférieure) priant devant l'icône du Christ, au psaume LXIX, 2-3, avec la légende *δσιος πατήρ ἡμῶν καὶ ὁμολογητὴς Θεόδωρος* (fig. 6). Ce même manuscrit figure (f. 90, marge latérale supérieure), au psaume LXX, 9²⁷, une première image de la transmission de la charge d'hégoumène, par l'intermédiaire d'un ange qui, au nom du Christ, figuré dans un médaillon, confie le bâton de commandement — symbole de cette dignité — à un vieillard non nimbé, appelé *παλιὸς γέρων* (fig. 15). Une seconde image de l'investiture de la charge d'hégoumène occupe la presque totalité du folio 192 r du manuscrit londonien, à la fin des 151 psaumes. Elle répond, sur le folio 192, à une prière mise en valeur, au folio 191 v, par la beauté de l'écriture et adressée au Christ en faveur du guide et pasteur du monastère : *ὦ Χ(ριστ)ὲ Σ(ω)τερ, ὦ Θε(ο)ῦ πα(τρ)ὸς Λόγε, τοῦτόν γ'ὼν εἴλω τῆς ἐμῆς προεστάναι μον(ῆ)ς, μάλιστα δεξιὸν ποδηγέτην, δεῖξον κράτιστον τῆσδε ποιμν(ῆ)ς ποιμέ(να), τῶν σῶν λογικῶν θρεμμάτων(ων) ἐπιστάτη(ν) ἄριστον, ἡδύν, εὐπρόσιτον ἐν λόγῳ· αἰτῶ μὲν αὐτό(ς), πρὸς δὲ καὶ σὸς οἰκέτης. Ὁ Χ(ριστ)ός· Εἴλω λιταῖς σου, φίλε μου, καὶ δὴ μ' ἔχει.*

L'image de l'investiture, au folio 192, est par ailleurs encadrée par l'affirmation de la promesse de l'aide divine en faveur de celui qui reçoit la charge. On lit en effet en haut de la page : *Ἔρυνα καὶ συνεργὸν ἦν εἰληφέ τε (?) βακτηρίαν στήριγμα παντὶ τῷ βίῳ*, tandis que cette autre affirmation s'inscrit au bas : *Οὐ τις γὰρ αὐτοῦ δυσμεν(ῆ)ς κατισχύσει*. Notre image ainsi encadrée se répartit sur trois étages : le Christ confie le bâton à un ange ; cet ange est figuré une seconde fois et, en présence du saint patron du monastère, saint Jean le Précurseur — *ὁ ἄγ(ι)ος Ἰω(άν)νης ὁ Προδρόμο(ς)* —, de saint Théodore Studite, désigné ici encore *ὁ δσιος πατήρ*, et de six moines prosternés en signe d'obéissance — *οἱ μοναχοὶ βάλλοντες μετάνοιαν* —, il remet de la part du Christ le symbole de l'autorité au nouvel hégoumène, nommé Notre Très Saint Père — *ὁ ἀγιώτατος πατήρ ἡμῶν* (fig. 16).

25. Sur cette illustration v. I. ŠEVČENKO, op. cit., pp. 57-58.

26. Sur ce concile, v. P. J. ALEXANDER, *The Patriarch Nicophorus of Constantinople*, Oxford, 1958.

27. L'image de la transmission de la charge ainsi figurée peut n'être que l'illustration littérale de l'appel au secours du psalmiste, pour le temps de sa vieillesse « μὴ ἀπορρίψης με εἰς καιρὸν γήρως, ἐν τῷ ἐκλείπειν τὴν ἰσχύν μου μὴ ἐγκαταλίπῃς με ». Le peintre aurait ainsi utilisé, hors de tout contexte historique, le schéma de la transmission divine d'une charge ecclésiastique. Mais il ne faut pas exclure l'hypothèse d'une allusion à quelque vénérable guide du Studios, le fondateur,

le consul Studios ou mieux saint Platon, l'oncle de saint Théodore, l'initiateur de la réforme monastique imposée au Studios par saint Théodore ; à la fin de sa vie saint Platon, renonçant à sa charge d'hégoumène de son monastère de Saccoudion, se retira d'ailleurs au monastère de Studios. Le vêtement peu traditionnel s'expliquerait peut-être par le fait que saint Platon resta diacre toute sa vie, n'acceptant pas le sacerdoce ; mais pourquoi serait-il figuré sans nimbe ? Sur l'histoire du monastère de Studios, v. B.-E. MARIN, *Les moines de Constantinople depuis la fondation de la ville jusqu'à la mort de Photios (330-898)*, Paris, 1897 ; v. aussi sa thèse latine : *De Studio coenobio constantinopolitano*, Paris, 1897.



FIG. 12. — Scène de flagellation. Paris, B.N., gr. 74, f. 92 v.



FIG. 13. — Martyre de saint Théodore Stratilate. Londres, Br. M., Add. 19352, f. 39 v.



FIG. 14. — Saint Nicéphore et saint Théodore Studite, Assemblée iconoclaste de 815. Londres, Br. M., Add. 19352, f. 27 v.



FIG. 15. — Vieillard recevant du ciel un bâton. Londres, Br. M., Add. 19352, f. 90.



FIG. 16. — Investiture d'un hégoumène du Studios. Londres, Br. M., Add. 19352, f. 192.



FIG. 17. — Saint moine et ses disciples au Paradis. Paris, B.N., gr. 74, f. 93 v (cl. B.N.).

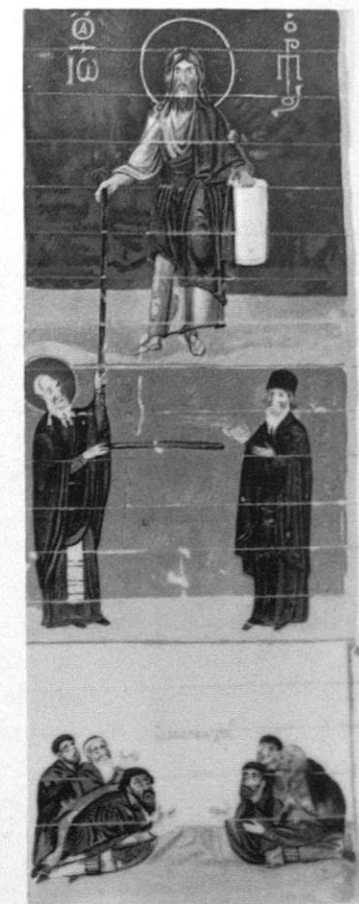


FIG. 18. — Investiture d'un hégoumène. Rouleau liturgique de Constantinople, d'après Farmakovskij.

L'Évangile de Paris, en dépit de son parti général d'illustration narrative, fait aussi une place importante aux moines. Un moine, figuré (f. 93 v) en saint avec le nimbe, suivi de disciples, séjourne au Paradis, dans la scène du Jugement dernier, en regard du texte de Marc, XIII, 24-27²⁸ (fig. 17). Il faut surtout attirer l'attention sur trois miniatures qu'on trouve dans ce manuscrit : au folio 61 v²⁹ (à la fin de l'évangile selon saint Matthieu), on voit la figure de l'évangéliste Matthieu remettant un codex, probablement

28. OMONT, *op. cit.*, pl. 81.

29. OMONT, *op. cit.*, pl. 56.

le texte de l'évangile, à l'hégoumène du monastère. Au folio 101 v³⁰ (à la fin de l'évangile selon saint Marc), on trouve l'image de l'évangéliste Marc qui intercède auprès de Dieu qui, à travers le symbole de la Main divine, bénit l'hégoumène. Enfin, au folio 213 r³¹ (à la fin de l'évangile selon saint Jean), c'est saint Jean le Théologien qui remet à l'hégoumène le symbole de sa charge. Cette image est suivie par un texte qui peut lui servir de commentaire (ff. 213 r-v) :

Οὐκ ἐκ Σιών σοι, Πάτερ, ἀλλ' οὐρανόθεν
 Ἦκει κομίζων τὴν θεόδοτον ῥάβδον
 Ὁ χριστέραστος οὗτοσὶ θεηγόρος.
 Δέχου τὸ δῶρον σφραγίδα προεδρίας,
 Ἡ μᾶλλον εἰπεῖν, ἰσχύος θείας ῥάβδον,
 Ἐχθρῶν δ' ἀπάντων κυριεύων ἐν μέσῳ,
 Ὡς ὁ προφήτης πνεύματι ψάλλων γράφει·
 Τὸν τῶν καλῶν αἵτιον ὕμνει προφρονῶς.

Cette tendance commune de relever l'origine divine de l'hégoumène nous permet de renforcer l'hypothèse que les deux manuscrits ont été copiés et enluminés dans un milieu monacal et précisément au monastère de Studios.

Au début de notre siècle le savant russe B.V. Farmakovskij³² a publié un rouleau liturgique en parchemin, avec des miniatures, daté de la fin du XI^e ou du début du XII^e siècle. Ce rouleau appartenait à l'Institut Archéologique russe de Constantinople, mais fut perdu une quinzaine d'années plus tard, au début de la première guerre mondiale. On trouve ici aussi l'image de la transmission symbolique de la charge d'un hégoumène³³ : saint Jean-Baptiste est figuré à l'étage supérieur de l'illustration, tenant d'une main un rouleau déployé et de l'autre main tendant un bâton à un saint ; ce saint, nimbé, désigné comme ἄγιος πατήρ, confie le bâton à un hégoumène, situé à côté de lui, à l'étage médian ; en bas, six moines sont prosternés. Malgré certaines différences de détail³⁴, l'analogie avec la scène du folio 192 r du Psautier de Londres est indiscutable (fig. 18). Par ailleurs on trouve sur ce rouleau trois figures d'un hégoumène du monastère, en prière devant le Christ ou la Main divine³⁵, ce qui peut être rapproché des miniatures de l'Évangile de Paris. L'hégoumène est accompagné de la même légende — ὁ κύριος ἡγούμενος — que les figures du Paris. gr. 74. Le monastère constan-

tinopolitain auquel appartenait ce manuscrit n'est pas identifié avec une certitude absolue. On a formulé l'hypothèse que ce fut un monastère constantinopolitain de Saint-Jean-Baptiste, identifié avec une certaine probabilité à Saint-Jean de Studios³⁶, tandis que B.V. Farmakovskij acceptait plutôt le monastère Saint-Jean de Pétra³⁷. Les coïncidences avec les deux manuscrits étudiés ici — le Psautier de Londres et le Tétraévangile Paris. gr. 74 — permettent d'accepter que ce rouleau appartenait aussi au monastère de Studios.

Pour établir l'appartenance de certains manuscrits au *scriptorium* de Studios on a utilisé jusqu'à présent des critères spécifiquement paléographiques³⁸. Pourtant un des meilleurs connaisseurs de la paléographie byzantine, le regretté Ciro Giannelli, insistait sur la nécessité d'ajouter à l'étude paléographique des critères de caractères historico-artistiques : « Anche l'indagine storico-artistica, écrit-il³⁹, potrà qualche volta condurre a riconoscere, con maggiore o minore sicurezza, l'origine studiata di un manoscritto ». Les historiens d'art ont déjà appliqué aux deux manuscrits étudiés, le Psautier de Londres et l'Évangile de Paris, le critère stylistique pour les attribuer au Studios. L'application systématique d'un critère supplémentaire, celui de l'iconographie, comme je me suis efforcée de le faire ici, contribue à renforcer ces hypothèses et permet d'autre part d'attribuer avec une grande probabilité au *scriptorium* de Studios un manuscrit nouveau, celui étudié par B.V. Farmakovskij.

Paris.

Suzy DUFRENNE.

36. C'est d'après la miniature où saint Jean-Baptiste transmet la charge d'hégoumène que l'on propose comme lieu d'origine un monastère dédié à saint Jean Prodrome. B. V. FARMKOVSKIJ a d'abord songé au Studios (v. Viz. Vrem. VII, 1-2 (1901), p. 280), hypothèse reprise par A. GRABAR, *Rouleau*, p. 169.

37. B. V. FARMKOVSKIJ, *Vizantijskij pergamennyj svitok...* (op. cit.), pp. 334 sqq. Le saint fondateur figuré étant identifié avec saint Varos. Sur le monastère peu connu de Saint-Jean de Pétra, v. R. JANIN, *La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin*. Première partie, Le siège de Constantinople et le patriarcat œcuménique, III, Les églises et les monastères. Paris, 1953, pp. 435-443.

38. Voir R. DEVRESSE, *Introduction à l'étude des manuscrits grecs*. Paris, 1954, pp. 32 sqq. et p. 56 ; C. GIANNELLI, *Un nuovo codice di provenienza studiata* (Vat. gr. 2564), in *Bullettino dell'Archivio paleografico italiano*, N. S., nr. III, parte I (1956-1957), pp. 347, n. 3 (réédition dans C. GIANNELLI, *Scripta minora*. Roma, 1963, pp. 225-238) ; E. FOLLIERI, *La reintroduzione di lettere semionciali nei più antichi manoscritti greci in minuscola*, in *Bullettino dell'Archivio paleografico italiano*, Terza serie, I (1962), pp. 16, n. 3-4, 17, n. 6, 18, etc...

39. C. GIANNELLI, op. cit., *Scripta minora*, p. 226, n. 3.

30. OMONT, op. cit., pl. 91.

31. OMONT, op. cit., pl. 187.

32. B. V. FARMKOVSKIJ, *Vizantijskij pergamennyj rukopisnyj svitok s miniatjurami, prinadležaščij Russkomu archeologičeskomu Institutu v Konstantinopolē*, publié dans *Izvestija Russkago archeologičeskago Instituta v Konstantinopolē*, VI. 2-3 (1901), pp. 253-359. V. aussi V. N. LAZAREV, op. cit., I, p. 315, n. 36 ; A. GRABAR, *Rouleau liturgique*, op. cit., pp. 168-169.

33. Grande miniature terminant le cycle des illustrations du rouleau. V. FARMKOVSKIJ, op. cit., pp. 326 sqq. et pl. II.

34. La composition en trois étages est semblable dans les deux manuscrits : étage céleste d'où procède l'autorité, étage médian où le dignitaire reçoit la charge, en présence du saint protecteur du monastère, étage inférieur où deux groupes de trois moines sont agenouillés, deux moines jeunes, deux moines d'âge mûr, deux moines vieillards. Certains détails pourtant diffèrent. D'une part,

dans le Psautier de Londres, le Christ, par intermédiaire angélique, transmet lui-même la charge, alors que sur le Rouleau le ciel n'est figuré que par saint Jean-Baptiste qui transmet lui-même le bâton. D'autre part, dans le Psautier de Londres, l'hégoumène reçoit directement le bâton d'un ange, en présence de saint Jean-Baptiste et de saint Théodore alors que, sur le Rouleau, l'hégoumène reçoit le bâton par l'intermédiaire d'un saint protecteur — ὁ ἄγιος πατήρ — qui l'a lui-même reçu de saint Jean-Baptiste. Ainsi moines et saints participant à cette scène d'investiture sont semblables dans les deux manuscrits, mais l'origine divine de la charge d'hégoumène est figurée plus concrètement dans le Psautier de Londres.

35. Sur la miniature III, l'hégoumène est en prière devant le Christ, sur la miniature V, l'hégoumène est en prière sous la Main divine, sur la miniature VII, l'hégoumène en prière est seul conservé. V. FARMKOVSKIJ, op. cit., pp. 304 sqq.

A SAINT-NICOLAS-DU-TOIT
DEUX EFFIGIES INÉDITES DE PATRIARCHES CONSTANTINOPOLITAINS

par Marina SACOPOULO

Le sujet annoncé au Congrès d'Oxford (1966), « La politique ecclésiastique de Chypre reflétée au XI^e dans les effigies patriarcales de Saint-Nicolas-du-Toit », exigeant un développement qui dépasse la durée réglementaire des communications, a dû être réduit à sa partie fondamentale, l'examen du dossier iconographique.

★
★

A Chypre, à quelque sept cents mètres au-dessus du pittoresque village de Kakopéttria, se dresse un petit plateau cerné de belles futaies de pins, dominé par un sanctuaire rustique consacré à saint Nicolas.

Le monument comprend une église bâtie au XI^e siècle, flanquée au XII^e d'un narthex fermé. C'est là tout ce qui survit d'un complexe monastique dont les édifices conventuels ont disparu. Le *naos* est construit sur le plan de la croix grecque inscrite dans un carré, prolongé par une abside saillante, couronné d'une coupole à tambour. Celle-ci est munie d'un toit en bâtière destiné à faciliter l'écoulement des eaux de pluie et l'abside est pareillement abritée sous un auvent assigné à la même fonction. Cette coiffure extérieure en bois du vaisseau lui a valu son charmant qualificatif *du Toit*.

Dès sa fondation, Saint-Nicolas-du-Toit fut orné de peintures qui, tout au long des siècles, furent rafraîchies ou remplacées au fur et à mesure de leur dégradation. M. et M^{me} A. et J. Stylianos¹ ont donné de ces fresques une description minutieuse dans une monographie de l'église rédigée en grec, et un aperçu synthétique dans un ouvrage général écrit en anglais.

Il reste peu de chose du cycle primitif, quatre scènes historiées et une dizaine de saints personnages. Par ses caractères stylistiques et sa rédaction iconographique, cette décoration semble remonter à la seconde moitié du XI^e siècle. Parmi ces vestiges subsistent quatre figures qui, en dépit de leur état médiocre, présentent un vif intérêt pour l'iconographie byzantine.

★
★

1. A. et J. STYLIANOU, 'Ο ναός του 'Αγίου Νικολάου της Στέγης, Nicosie, 1948 ; *The painted churches of Cyprus*, Stourbridge, 1964, pp. 32-40.



FIG. 1. — Saint-Nicolas-du-Toit :
Saint Ignace d'Antioche (cl. Cyprus Museum).

Dans la prothèse (fig. 1), la première figure de vieillard nanti d'une chevelure et d'une barbe blanches est, selon la légende, 'O 'Α(γίος) 'ΙΓΝΑΤΙΟ(ς) 'ΑΝΘ(ο)Χ(είας) ², saint Ignace d'Antioche, le fervent évêque qui, sous Trajan, fut livré aux fauves et périt martyr au Colisée. L'emplacement de ce buste à Saint-Nicolas-du-Toit est le même qu'à Saint-Luc en Phocide. A Qeledjlar en Cappadoce, il est reporté sur la douelle du diaconicon.

Pour abolir tout élément d'indécision quant à l'idenité du personnage, il n'est pas inutile de fixer le rapport existant entre Ignace d'Antioche et Ignace le Théophore. Trois miniatures nous offrent, par leur double précision iconographique et épigraphique, une réponse décisive. Bien qu'elles commentent, l'une la mort du saint, les deux autres le psaume 93 (94), toutes trois dépeignent le même thème : celui d'un vieillard nimbé, assailli de droite et de gauche par deux lions qui le jettent à terre et le mordent jusqu'au sang, soit une scène de martyre. Quant aux inscriptions, elles varient suivant les formules de la famille littéraire à laquelle se rattache le texte à illustrer.

La plus ancienne des peintures est issue du Ménologe de Basile II ³ (fig. 2), exécuté entre 982 et 989. La légende qui l'accompagne est ainsi libellée :

ἈΘΛΗΤΙΚΟΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΙΕΡΟΜΑΡΤΥΡΟΣ ΙΓΝΑΤΙΟΥ ΠΑΤΡΙΑΡΧΟΥ
ΤΗΣ ΜΕΓΑΛΗΣ ΑΝΤΙΟΧΕΙ(ας)

2. † vers 110; Ménologe 20 décembre. Cette figure a été récemment publiée par A. PAPAGEORGHIU, *Masterpieces of the byzantine art of Cyprus*, Nicosie, 1965, pl. VII (2).

3. *Il Menologio di Basilio II* (Cod. Vat. Gr. 1613), Turin, 1907, II, pl. 258. Cf. S. DER NERSESSIAN, *Remarks on the date of the Menologium and the Psalter written for Basil II*, in *Byzantion* XV (1940-1941), pp. 104-125.

Les quatre figures occupent une place d'honneur. Isolées par un encadrement peint à la manière de quatre icônes, elles se distribuent dans les *parabêmata* de la nef, suivant une ordonnance strictement symétrique : chacune des deux paires illustre les deux côtés est et ouest de chacun des deux arcs reliant aux deux piliers orientaux de la coupole la prothèse et le diaconicon. Elles représentent quatre personnages reproduits en buste, posés frontalement, auréolés du nimbe, tenant de la main gauche le Livre couvert de gemmes, et revêtus fidèlement d'un même costume qui révèle, avec leur ministère, la dignité de leur fonction. Cet habillement comprend un *sticharion* relevé d'un *épitrachilion* et un *phélonion* sur lequel se drape un *omophorion*. Des *épimanikia* complètent la parure. Ces personnages sont donc des évêques.

Quels sont ces dignitaires ecclésiastiques ? Les épigraphes qui demeurent ne permettent d'identifier que deux des quatre personnages.

La deuxième miniature (fig. 3) appartient au psautier de Londres ⁴ enluminé au monastère de Stoudios en 1066. Elle est écaillée et sa légende dégradée conserve seulement les lettres suivantes :

ΘΗΡΗΟΜ (αχών)

La dernière miniature provient du psautier Barberini (fig. 4) ⁵ attribuée à l'extrême fin du XI^e siècle à tout le moins. Son excellent état de conservation comble les lacunes de la peinture précédente — sa sœur jumelle — et son inscription se déroule ainsi :

'Ο 'Α(γίος) 'ΙΓΝΑΤΙΟC 'Ο ΘΕΟΦΟΡΟC ΘΗΡΗΟΜΑΧΩΝ

Ainsi l'Ignace « patriarche d'Antioche », l'Ignace « martyr vénérable », l'Ignace « thériomaque », et l'Ignace « théophore » ne constituent qu'un seul et même personnage.

Le surnom de théophore, *porte-Dieu*, forgé par Ignace même, fournit une preuve supplémentaire d'équivalence. Les *Sept Épîtres*, écrites par l'évêque d'Antioche, débutent toutes en effet par la déclaration des noms de l'expéditeur et du destinataire. Or le nom de l'expéditeur Ignace est toujours, conformément à un usage courant dans le grec hellénistique, ainsi suivi de son surnom :

'Ιγνάτιος, ὁ καὶ Θεοφόρος, τῇ...

(Ignace, dit aussi Théophore, à...)

Pour représenter l'Ignace d'Antioche, le peintre de Saint-Nicolas-du-Toit possédait certainement des modèles. En dehors des monuments aujourd'hui disparus ou inconnus, il pouvait s'inspirer de la miniature du Ménologe de Basile II (fig. 2) ou de la mosaïque découverte en 1950 à Sainte-Sophie de Constantinople ⁶. Ces deux effigies de la fin du X^e siècle présentent des traits physiognomiques analogues qui se retrouvent dans les peintures du XI^e — les deux psautiers cités, les deux mosaïques de Saint-Luc ⁷ et de Sainte-Sophie de Kiev ⁸ — ainsi que dans les fresques chypriotes du XII^e — Asinou (datée de 1106) et, de nouveau, Saint-Nicolas-du-Toit ⁹. Cependant ces images se distinguent entre elles non seulement par la différence de coupe de la chevelure — détail d'ordre secondaire — mais surtout par une dissemblance d'expression que souligne la technique d'un modelé vigoureux du front et des joues. Elles pourraient ainsi, grâce à ce dernier critérium, former deux groupes : le Ménologe, le psautier Barberini, et le Saint-Nicolas-du-Toit du XI^e, brosseraient un type passionné, réaliste ; Constantinople, Saint-Luc, Kiev, et le Saint-Nicolas-du-Toit du XII^e, dessineraient un type mystique, d'une gravité moins sévère, d'un idéal plus proche de l'art antique. Asinou marquerait le stade transitionnel de la typologie. Saint-Nicolas-du-Toit a l'avantage de fournir, dans ses deux images du Théophore, les caractéristiques de cette évolution iconographique. Antérieur, de par le style, à l'image datée d'Asinou qui constitue un terminus *ante quem*, notre buste se situe donc bien au XI^e siècle et procède de la miniature du X^e.

La seconde figure de la prothèse (fig. 5) est celle d'un homme à chevelure noire, imberbe, dénommé par son épigraphe 'Ο 'ΑΓΙΟC 'ΙΓΝΑΤΙΟC, saint Ignace. Cet homonyme de l'évêque d'Antioche apparaît avec une personnalité bien vague qui appelle une identification.

4. British Museum, Add. 19352, folio 127.

5. Rome, Vat. Gr. 372, folio 156 v. Les miniatures de ces deux psautiers m'ont été signalées par M^{lle} Dufrenne que je remercie vivement.

6. Cyril MANGO, *The Mosaics of St. Sophia at Istanbul*, Dumbarton Oaks, Washington, 1962, pl. 72.

7. SCHULTZ et BARNESLEY, *The Monastery of Saint Luke of Stiris in Phokis*, London, 1901, pl. 51.

8. *Sainte-Sophie de Kiev*, Saint-Petersbourg, 1871-1887, fasc. I-III, pl. 13 (14).

9. Asinou : M. SACOPOULO, *Asinou en 1106*, Bibliothèque de Byzantion, Bruxelles, 1966, pl. XXII d ; Saint-Nicolas-du-Toit : A. PAPAGEORGHIU, *op. cit.*, pl. VII (2 et 3).

Il ne saurait être question du *Théophore*, en vertu de l'équation précédemment établie. Il faut également exclure Ignace le *Mélode*, archevêque de Nicée¹⁰, en vertu de la qualification d'ἄγιος et de l'attribution du nimbe auxquelles cet écrivain ecclésiastique n'a point droit. Il faut encore écarter Ignace de Cappadoce qui, bien que ὁσιος, n'a jamais revêtu un costume épiscopal, ayant vécu en moine et terminé son existence au IX^e siècle comme abbé. Quel est donc ce nouvel Ignace ? Le prélat de Saint-Nicolas-du-Toit offre un trait morphologique bien insolite chez un dignitaire de l'Église : l'absence de barbe. Ce détail significatif pourrait déterminer un eunuque. Or la chronique du IX^e siècle¹¹ atteste que les trois fils de l'empereur Michel Rangabé, et petits-fils, par leur mère Procopia, du basileus Nicéphore I^{er}, — Théophylacte, Staurakios et Nicétas — subirent, sur l'ordre de Léon V et pour des raisons politiques faciles à concevoir, la mutilation. L'image chypriote est donc bien celle du patricien Nicétas qui fonda le monastère de Saint-Sylvestre, y prit l'habit sous le nom d'Ignace et qui, à deux reprises¹², monta sur le trône patriarcal de Constantinople. Ce fut le grand adversaire de Photius.

L'identification du personnage est confirmée par la disposition parallèle, dans la prothèse de Saint-Nicolas-du-Toit, des deux Ignace — d'Antioche et de Constantinople —, disposition qui répond parfaitement aux rapports énoncés par le biographe du patriarche, Nicétas le Paphlagonien : « ... d'Ignace, archevêque de Constantinople, le jeune, véritablement confesseur et théophore »¹³. C'est conformément à la conception du IX^e siècle traduite par le biographe que les deux Ignace voisinent dans le décor en mosaïque découvert en 1950 par M. Underwood à Sainte-Sophie de Constantinople où l'épigraphie de l'archevêque comporte le terme complémentaire O NEOC, le jeune¹⁴. Ignace l'Ancien patronne Ignace le Jeune, *théophore* comme l'Antiochéen.

Dans un récent article, M. A. Grabar¹⁵ a réuni et publié les portraits d'Ignace de Constantinople. Ce sont trois monuments de techniques diverses : (a) un buste en émail saillant sur le pied d'un calice en sardoine conservé à Saint-Marc de Venise, calice faisant l'objet de l'étude de l'éminent byzantiniste ; (b) la mosaïque de Constantinople ci-haut signalée ; (c) une miniature du Ménologe de Basile II illustrant les funérailles d'Ignace. Les trois « portraits » sont datés par M. Grabar de la fin du X^e siècle. « Sauf erreur », ajoute l'auteur, « il n'y en a même pas de plus tardifs »¹⁶. Voici un nouvel Ignace de Constantinople *plus tardif*. Né au cours de la seconde moitié du XI^e siècle, après ses trois frères porphyrogénètes de la capitale, ce chypriote demeure le benjamin provincial de la famille.

Le buste de Saint-Nicolas-du-Toit présente avec les images constantinopolitaines des traits communs — le visage glabre, les grands yeux. Il en diffère cependant par la largeur du front, la forme des cheveux, des sourcils, et, par-dessus tout, l'accent juvénile du visage. Cet air de jeunesse, qui jure avec le grand âge atteint par le patriarche de Constantinople, est dû au visage imberbe et à la chevelure sombre. Les deux particularités définissent un adolescent et, par là même, auraient pu — malgré le symbole du nimbe — suggérer la présence d'une haute personnalité religieuse, celle de Théophylacte, fils de Romanos I^{er}, qui

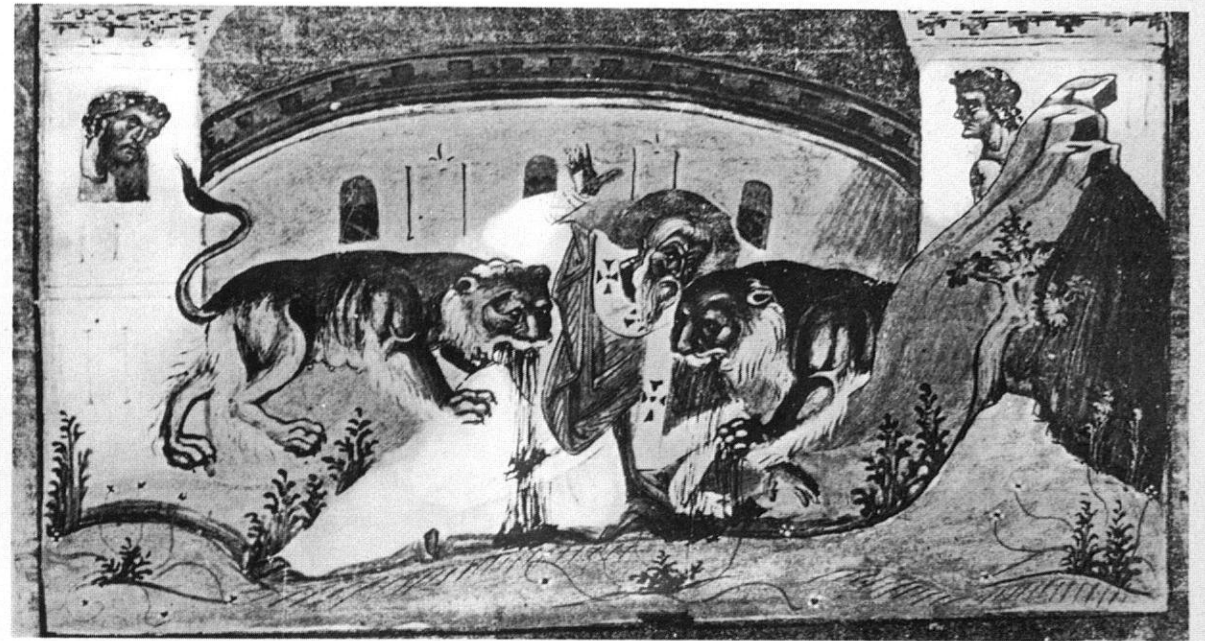


FIG. 2. — Ménologe de Basile II, planche 258.



FIG. 3. — Psautier de Londres. British Museum, Add. 19352, folio 127.



FIG. 4. — Psautier Barberini. Rome, Vat. Gr. 372, folio 156 v.

10. 760-850 ou (d'après V. LAURENT, *Catholicisme*, V, 1957, v. *Ignace le mélode*, col. 1195-1196) 780-870.

11. Nicétas le PAPHLAGONIEN, Βίος Ἱγνατίου ἀρχιεπισκόπου Κωνσταντινουπόλεως, Migne, P.G., CV, col. 492 ; Théophanes continuatus, Bonn, p. 20 ; Cédrenus, Bonn, II, p. 172 ; Zonaras, Bonn, III, pp. 402-403.

12. Archevêque de Constantinople (847-858 et 867-877) ; Ménologe 23 octobre.

13. *Op. cit.*, col. 573, « ... Ἱγνατίου ἀρχιεπισκόπου Κωνσταντινουπόλεως τοῦ νέου ἀληθῶς ὁμολογητοῦ καὶ θεοφόρου ». Cf. col. 489.

14. Cyril MANGO, *op. cit.*, pl. 62 et Diagramme IV.

15. *Un calice byzantin aux images des patriarches de Constantinople*, in Δελτίον τῆς Χρηστικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρίας, Τιμητικός Σωτηρίου, Athènes, 1964, pp. 45-51.

16. *Op. cit.*, pp. 47-48.



FIG. 5. — Saint-Nicolas-du-Toit : Saint Ignace de Constantinople (cl. Cyprus Museum).

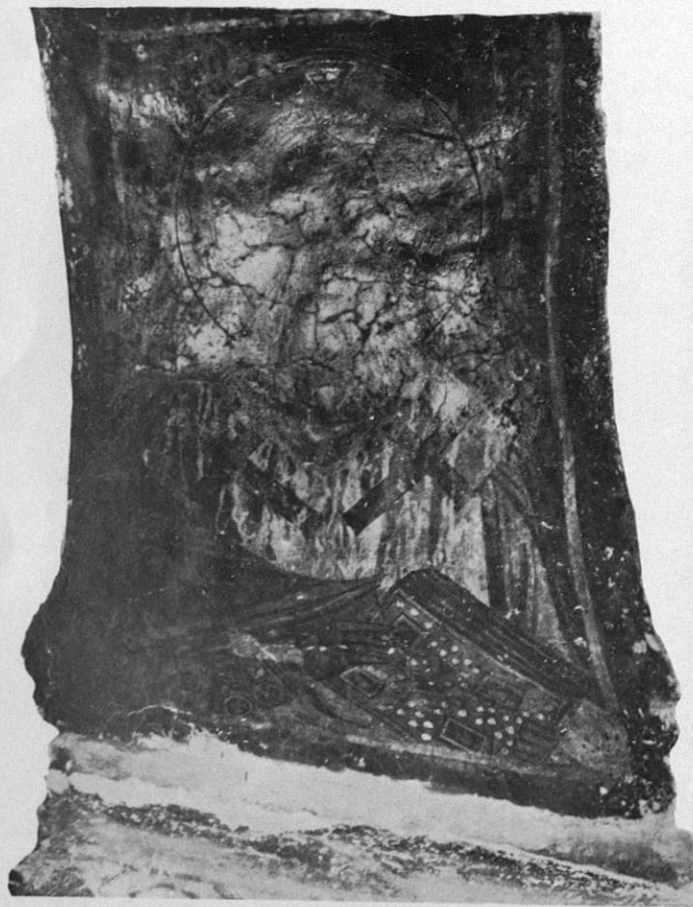


FIG. 7. — Saint-Nicolas-du-Toit : Saint Germanos (cl. Cyprus Museum).



↑ FIG. 6. — Ignace de Constantinople à Saint-Sylvestre. Skylitzès, folio 76 (cl. Collection Hautes-Études).

FIG. 8. — Saint-Nicolas-du-Toit : Saint Polycarpe (?) (cl. Cyprus Museum). ↓



revêt la dignité patriarcale à l'âge de quatorze ans (933-956). Fort heureusement le linéarisme des cheveux noirs s'éclaire de discrètes stries blanches. Par ailleurs, l'épigraphie bannit, avec la conjecture, toute incertitude d'identification.

Il convient d'observer que le caractère spécifique de l'effigie d'Ignace de Constantinople — la face imberbe — se perdra plus tard. Au XIV^e siècle, l'illustrateur du Skylitzès (fig. 6)¹⁷, qui cependant imite un original de la fin du XI^e, représentera Ignace dans son monastère de Saint-Satyre en vieillard barbu. Le peintre de Saint-Nicolas-du-Toit était meilleur iconographe.

Dans le diaconicon, le personnage placé sur le même plan qu'Ignace de Constantinople, à l'est et face à la nef (fig. 7), porte une tête presque entièrement enfumée où, par bonheur, se discernent deux détails éloquents : des cheveux blancs et un menton ras. Ce visage glabre appartient, dit l'épigraphie, à saint Germanos, 'O 'Α(γίος) ΓΕΡΜΑΝΟΣ¹⁸. C'est là le patriarche de Constantinople qui, étant fils d'un grand personnage fort bien en cour, fut lui aussi cruellement mutilé sous l'instigation de Constantin IV Pogonat¹⁹. L'identification est formelle. Le peintre de Saint-Nicolas-du-Toit connaissait l'histoire de son héros.

Germanos I^{er} semble avoir joui de popularité car ses portraits sont relativement nombreux. Il paraît trois fois en Cappadoce²⁰ — au X^e siècle dans les deux églises de Toçalé II et Tchaouch In datées par des inscriptions du règne de Nicéphore Phocas, au XI^e (?) à Tagher. Il figurait encore au X^e, avec Simon Zélote et vraisemblablement le patriarche Nicéphore, à Sainte-Sophie de Constantinople²¹, dans la salle sud-ouest où fut faite en 1950 la découverte des mosaïques. Malheureusement cette dernière image ne conserve que son épigraphie et les trois premières sont inédites. Mais une excellente effigie, fort bien conservée, de Germanos, se glisse sur l'une des douze icônes-ménologes abritées au monastère du Sinaï et attribuées « autour du XII^e siècle » par M. et M^{me} Sotiriou²². L'icône illustre le synaxaire de Mai dans lequel est fêté le patriarche Germanos, au même jour — le douzième — que l'archevêque de Chypre Epiphane. Les figures en pied de ce calendrier de saints s'alignent sur six registres superposés et se détachent sur fond d'or. Au troisième rang et à la cinquième place défile Germanos, précédé par Epiphane. L'épigraphie confirme l'identité du « patriarche de Constantinople ». Les deux prélats sont représentés dans la même attitude, le même costume, avec le même geste de bénédiction, la même chevelure blanche. Mais le visage glabre de Germanos ne porte point la flétrissure du nonagénaire et contraste avec celui de son voisin par un faux air de jeunesse. En dépit d'un réalisme tout extérieur, d'un modelé conventionnel noyant seulement dans l'ombre les contours et les yeux, ce visage aux traits classiques, taillé dans un triangle aigu qui évoque Jean Chrysostome, est marqué d'ascétisme. Au XIV^e siècle, Germanos réapparaît dans l'abside de Saint-Jean-le-Théologien à Egine²³, toujours radieux sous sa chevelure de neige. Tel il rayonne encore au XVI^e, à Koutloumous²⁴, auprès de Méthode, dans la coupole de la prothèse. L'iconographie du personnage demeure donc

17. fol. 76; Coll. Htes-Ét., cliché C 981; Sebastian Cirac Estopañan, *Skylitzès matritensis*, Barcelone, 1965, n° 192.

18. Evêque de Cyzique, puis patriarche de Constantinople (715-730), † 733; Ménologe 12 mai.

19. DELEHAYE, *Propylaeum ad Acta Sanctorum*, Bruxelles, 1902; Théophane, Bonn, I, p. 539; Cédrenus, Bonn, I, p. 764; Zonaras, Bonn, III, p. 222.

20. D'après de JERPHANION, *Les églises rupestres de Cappadoce*, I, Paris, 1925, pp. 319 et 522; II, p. 190.

21. MANGO, *op. cit.*, p. 44.

22. Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ, Athènes, 1958, p. 119; pl. 128 et 130 (détail).

23. Θεολογική καὶ Ἱστορική Ἐγκυκλοπαίδεια, t. IV, s.v. ΓΕΡΜΑΝΟΣ, col. 379, Athènes, 1964; daté, d'après N. MOUTSOPOULOS, *Ἡ Παλαιά πόλις τῆς Αἰγίνης*, Athènes, 1962, p. 152.

24. G. MILLET, *Monuments de l'Atbos*, Paris, 1927, pl. 161 (2).

caractérisée dans l'art byzantin avec plus de fidélité que celle de son homologue, Ignace de Constantinople.

La seconde effigie du diaconicon (fig. 8) découvre une tête longue, au front large, aux lèvres serrées, au regard sévère, encadrée d'une chevelure et d'une barbe blanches. L'épigraphie, ici gravement détériorée, ne livre nettement que les lettres suivantes flanquant l'image :

Ⓐ	Π
.	Λ
.	.
.	K
.	.

Quel est cet énigmatique dignitaire ? Il est placé, de par le sigle Ⓐ et le nimbe, dans le synaxaire de l'Église grecque d'une part et, et de par l'époque de fondation du monument, antérieurement à cette date d'autre part. L'hagiographie byzantine doit donc nous fournir le nom d'un patriarche, ou tout au moins d'un évêque, renfermant les trois lettres Π, Λ, K, susceptible d'avoir été révérend à Chypre avant le XII^e siècle.

Or l'enquête hagiographique révèle trois noms d'évêques, ceux de Proclus, de Polycarpos et de Polyeuctos.

Mais l'examen épigraphique, qui exclut d'emblée Proclus — à cause du nombre trop restreint et de la disposition différente des lettres de ce vocable — demeure incertain : l'un et l'autre nom des deux derniers candidats sont susceptibles d'être déchiffrés dans le dessin de l'épigraphie. Peut-être le nom de Polyeucte²⁵, apposé à la gauche du prélat, s'adapte-t-il mieux aux lacunes épigraphiques, d'autant que les lettres tracées (??) à la droite du prélat pouvaient composer l'épithète spécifique du personnage, c'est-à-dire soit le terme même du synaxaire²⁶, O NEOC, *le Jeune*, soit l'abréviation ΠΤΧ, *patriarche*, courante dans la miniature et l'icône. Cependant deux objections graves s'opposent à la présence de Polyeucte :

1^o) Le patriarche de Constantinople n'est pas mentionné dans les synaxaires manuscrits antérieurs au XII^e siècle où il pénètre avec le titre de *δυνασ*²⁷. Dans une recension du Synode de l'Orthodoxie sous le patriarche Antoine III (973-976), Polyeucte est même absent des acclamations prononcées en l'honneur des patriarches défunts. Il revient dans les diptyques patriarchaux — avec Euthyme à qui il devait sa radiation — sous Nicolas Chrysoverghis, en 992²⁸. Si cette dernière date peut être retenue comme une possibilité de canonisation, elle ne saurait en constituer une preuve. C'est pourquoi Polyeucte est inconnu dans l'iconographie de cette époque. Même dans les trois icônes-ménologes du Sinaï assignées, l'une « à la deuxième moitié du XI^e » et les deux autres « autour du XII^e »²⁹, le 5 février, fête de la mémoire du patriarche, n'est illustré que par sainte Agathe.



FIG. 9. — Couronnement de l'empereur Tzimiscès par le patriarche Polyeucte. Skylitzès, folio 159 v (cl. Collection Hautes-Études).

2^o) Le patriarche, rapporte la chronique byzantine³⁰, était eunuque. L'ignorance de ce fait, peu surprenante chez le miniaturiste du Skylitzès³¹ qui gratifie Polyeucte d'une barbe et de moustaches noires (fig. 9), devient gênante chez le peintre de Saint-Nicolas-du-Toit qui, dans les portraits de Germanos et d'Ignace de Constantinople, s'est montré respectueux de vérité.

Par contre, la concordance des témoignages historiques et liturgiques milite plutôt en faveur de Polycarpe³². La mémoire de Polycarpe est en effet liée à celle d'Ignace d'Antioche non seulement dans le culte de ces deux saints considérés comme les deux premiers martyrs de l'Église, mais aussi dans les rapports directs établis entre les deux évêques durant leur vie, dans une fraternité spirituelle consacrée par la *Lettre de Saint Ignace à Saint Polycarpe*³³. Si ce dernier demeure solitaire dans la niche du diaconicon à Qaranleq³⁴, il est associé à Ignace d'Antioche dans l'abside de Dečani³⁵. La disposition parallèle et symétrique, à Saint-Nicolas-du-Toit, de ces deux pasteurs martyrs, indiquerait l'élection de l'évêque de Smyrne. D'autant que cette ordonnance imite de manière curieuse celle de Qeledjar³⁶ où se dressent, « vers le sanctuaire », deux patriarches constantinopolitains — Proclus et Nicéphore — et, vers la nef, deux évêques « à mi-corps, en omophorion, livre en mains et bénissant » — Ignace d'Antioche et Kyprianos.

25. Archevêque de Constantinople (956-970) ; Ménologe 5 février.

26. DELEHAYE, *op. cit.*

27. *Ibid.*

28. ZACHARIAE A LINGENTHAL, *Jus Graeco-Romanum*, Leipzig, 1856-1884, III, p. 233. Cf. V. GRUMEL, *Chro-*

nologie patriarcale au X^e siècle, in *Revue des Études byzantines*, XXII, 1964, p. 70. Qu'il me soit ici permis de remercier le R.P. Grumel de ses précieuses informations sur Polyeucte.

29. G. et M. SOTIRIOU, *Icones du Sinaï*, *op. cit.*, pl. 126, 139, 144.

30. Cédrenus, Bonn, p. 334 ; Léon Diacre, Bonn, p. 32.

31. folios 158 v et 159 v ; Coll. Hautes-Études, clichés C 1160 et C 1162. S.C. ESTOPANAN, *op. cit.*, n^{os} 417 et 419.

32. Évêque de Smyrne († 156) ; Ménologe 23 février.

33. *Enchiridion patristicum*, 1937, Fribourg-en-Brisgau, pp. 66-68.

34. DE JERPHANION, *op. cit.*, I, 399.

35. PETKOVIC, *Dečani*, Beograd, 1941, pl. CLXIV.

36. DE JERPHANION, *op. cit.*, I, 209.

A Chypre, la typologie de Polycarpe s'apparente plus à la mosaïque du VI^e siècle, insérée dans la frise des martyrs à San Apollinare Nuovo³⁷, qu'à la miniature du Ménologe de Basile II³⁸.

Ainsi l'image de ce vieillard grave, volontaire, farouche, tracée à Saint-Nicolas-du-Toit³⁹ avec un sens de l'observation, un modelé franc, naturel, un réalisme animé de vie, serait — sans certitude absolue mais avec de fortes présomptions — celle de saint Polycarpe.

La galerie de figures de Saint-Nicolas-du-Toit a donc le mérite d'enrichir non seulement la série des effigies individuelles des quatre évêques présentés, mais aussi les petits cycles contemporains de portraits patriarchaux. Elle offre à l'iconographie byzantine trois images inédites du XI^e siècle — Ignace le Jeune, Germanos, Polycarpe —, dont les deux premières représentent indiscutablement des patriarches de Constantinople. Et, au cas où l'identification de saint Polycarpe s'avérerait erronée, elle aurait l'honneur d'ajouter, avec une troisième figure de patriarche constantinopolitain, le premier document du culte de saint Polyeucte.

Paris.

Marina SACOPOULO.

37. F.W. DEICHMANN, *Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna*, Baden-Baden, 1958, pl. 123 et 127 (détail).

38. *Op. cit.*, pl. 419.

39. A l'heure d'aller sous presse, paraît un article de M^{me} M. SOTIRIOU, *Αἱ ἀρχαῖαι τοιχογραφίαι τοῦ ναοῦ τοῦ Ἀγ. Νικολάου τῆς Στέγης Κύπρου*, in *Χαριστήριον εἰς Ἀναστάσιον Κ. Ὁρλάνδου*, tome Γ, pp. 133-141, dans lequel l'identification des évêques est différente.

LES ÉGLISES CRUCIFORMES DU TAYQ

par † Armen KHATCHATRIAN

L'architecture du Tayq est complexe, et cette complexité est la conséquence de la situation historique et géographique de cette province, terre arménienne d'abord, assimilée ensuite par les Géorgiens, limitrophe de l'Asie Mineure et en contact permanent avec l'Empire¹. Dans cette architecture renaissent les types transcauciens des V^e-VII^e siècles — les églises à nef unique, les basiliques, les églises rayonnantes et les églises en croix inscrite ; mais ces types sont modifiés, transformés et combinés avec des éléments inconnus ou peu connus dans l'architecture antérieure de la Transcaucasie. Le trait le plus essentiel de l'architecture du Tayq est la prédominance de la croix libre. Des églises à nef unique ou à trois nefs sont interrompues à l'Est par une composition cruciforme qui confère parfois à l'ensemble l'aspect d'une église à transept.

L'apparition d'un élément transversal est sensible dans l'une des plus anciennes réalisations du Tayq, la basilique d'Otkhta-elesia (fig. 1)² de la fin du IX^e siècle ou du début du X^e siècle. Avec ses quatre paires de piliers cruciformes qui subdivisent la nef centrale en cinq travées barlongues, et son chevet tripartite, cette église n'appelait nullement un transept. Au contraire, elle l'excluait, semble-t-il. Car, comme le montrent les arcs doubleaux des nefs latérales, l'église était divisée dans toute sa longueur, depuis le mur Ouest jusqu'à l'arc de l'abside, en cinq travées égales. Mais après avoir établi ce tracé à travées égales, l'architecte s'en est écarté. Il a avancé la dernière paire de piliers (en comptant de l'Ouest) vers le chevet. Comme conséquence, l'avant-dernière travée s'est élargie (1 m 32 entre les retombées de l'arcade) au dépens de la dernière travée (0 m 26 respectivement). L'élargissement de la travée a entraîné des modifications en élévation aussi. Étant donné que les chapi-

1. K. KOCH, *Wanderungen im Oriente*. II, *Reise im pontischen Gebirge und türkischen Armenien*, Weimar, 1846, pp. 241-252 ; M.F. BROSSET, *Inscriptions géorgiennes et autres recueillies par Sarkissian*, in *Mémoires de l'Académie Impériale des Sciences de Saint-Petersbourg*, VII série, VII, 10, 1864 ; G. KAZBEGI, *Trois mois en Géorgie turque* (en russe), in *Zapiski de la section caucasienne de la Société géographique russe*, X, Tiflis, 1894 ; D. BAKRADZE, *Voyage archéologique en Gourie et Adjara* (en russe), Saint-Petersbourg, 1878 ; A. PAVLINOV, *Expédition au Caucase en 1888* (en russe), in *Matériaux sur l'archéologie du Caucase*, III, 1893, pp. 1-75 ; E. TAKAYCHVILI, *Excursion de 1902* (en russe), in *Matériaux sur l'archéologie du Caucase*, Moscou, XII, 1909, pp. 45-117 ; id., *Album de l'ancienne architecture géorgienne* (en géorgien), Tiflis, 1924 ; id., *Expédition archéologique*

à Kala-Oltissi et Tchangli de 1907 (en géorgien), Tiflis, 1938 ; id., *Expédition archéologique de 1917 dans les provinces Sud de la Géorgie* (en russe), Tbilissi, 1952 ; N. MARR, *La Vie de Grégoire de Khandzta, avec le journal de voyage en Chavchét et Klardjet* (en russe), in *Textes et recherches sur la philologie arméno-géorgienne*, VII, Saint-Petersbourg, 1911 ; TACHIAN, *La Population arménienne de la mer Noire jusqu'à Karin* (en arm.), Vienne, 1921 ; N. TOKARSKI, *L'architecture de l'ancienne Arménie* (en russe), Erevan, 1946, pp. 200-214 ; N. SEVEROV, *Monuments de l'architecture géorgienne* (en russe), Moscou, 1947 ; AMIRANACHVILI, *Histoire de l'art géorgien* (en russe), Moscou, 1950.

2. TOKARSKI, *loc. cit.*, p. 208 ; AMIRANACHVILI, *loc. cit.*, pp. 144-145 ; TAKAYCHVILI, *Expédition de 1917*, pp. 82-88 ; pl. 115-131.

teaux des piliers sont restés au même niveau, la clef de voûte de la travée élargie s'est trouvée nécessairement surhaussée par rapport aux autres travées. Dans une église à transept normal, l'arc surhaussé du transept fait partie des caractéristiques du transept. Par contre, l'architecte d'Otkhta-eclesia a été gêné par cette hauteur ; il s'est appliqué à la racheter. Pour cela, il a élevé progressivement les clefs de voûte des autres travées vers l'Est (respectivement 8 m 73, 8 m 83, 8 m 94 et enfin 9 m 37, pour l'arc du « transept »). Tout cela montre les hésitations dans l'application d'un élément hétérogène qui a dû être suggéré par d'autres monuments à transept véritable. Comme le remarque très bien Takaychvili, le meilleur spécialiste de l'architecture du Tayq, ce transept « ébauche l'aspect cruciforme de l'espace intérieur », mais il l'ébauche seulement.

La basilique de Parkhal (fig. 2)³, de la même époque, est une copie presque exacte de celle d'Otkhta-eclesia. La différence essentielle est que la travée Ouest à Parkhal supportait *dès le début* une tribune, et qu'elle dépassait en profondeur les autres travées, se présentant plutôt comme un esonarthex, isolé du vaisseau par des piliers supplémentaires, tandis qu'à Otkhta-eclesia, construite *avant* Parkhal, la tribune a été installée *plus tard* que celle de Parkhal et qu'elle a obstrué les arcades correspondantes des bas-côtés. A cette différence près, les proportions des travées, la configuration des piliers et le chevet tripartite sont identiques dans les deux cas.

Le « transept » de Parkhal imite celui d'Otkhta-eclesia : comme dans cette dernière église, la longueur du vaisseau de Parkhal a été divisée *d'abord* en travées égales (cinq travées à Otkhta-eclesia et quatre seulement à Parkhal, puisque la travée Ouest y est séparée du vaisseau), et *ensuite*, la dernière paire des piliers a été rapprochée de l'abside, pour obtenir un « transept ». Mais, si à Otkhta-eclesia tous les arcs doubleaux des bas-côtés sont équidistants, conformément au tracé primitif à travées égales, à Parkhal la dernière paire des arcs doubleaux est déplacée vers l'Est avec les piliers. Autrement dit, contrairement à Otkhta-eclesia, le « transept » de Parkhal se prolonge jusqu'aux murs extérieurs *à travers* les bas-côtés. L'idée du transept a donc évolué. Mais des hésitations se sentent encore en élévation : à Otkhta-eclesia tous les chapiteaux étaient au même niveau et les clefs de voûte des arcs latéraux du « transept » étaient par conséquent surhaussées ; à Parkhal, au contraire, toutes les clefs de voûte sont au même niveau et par conséquent, les chapiteaux qui portent les arcs du « transept » se trouvent surbaissés. Dans l'ensemble, le rôle du « transept » dans la constitution d'un espace cruciforme a été plus ou moins mal compris dans les deux cas, car il s'agissait de l'application d'un principe étranger à l'architecture transcaucasienne des v^e-vii^e siècles.

L'architecture du Tayq se distingue par un autre genre d'églises où cette fois se combinent le triconque et l'église à nef unique. L'église d'Issi (fig. 3)⁴ du ix^e siècle se compose de deux parties distinctes. Le bras Ouest, allongé et voûté en berceau sur deux paires d'arcs doubleaux, a l'aspect d'une véritable église à nef unique. La partie Est est un triconque, avec deux pièces entre les absides, le tout inscrit dans un rectangle. Ce rectangle est entaillé de deux paires de niches, deux du côté Ouest et une sur chaque côté latéral.

Le triconque d'Issi n'est pas le seul exemple de ce genre. L'église de Zegan ou de Zaki (fig. 4)⁵, des x^e-xi^e siècles, se compose de même d'une nef voûtée à l'Ouest et d'un triconque à l'Est. Les deux absides latérales du triconque sont à l'extérieur noyées dans un rectangle, tandis que l'abside Est, côtelée, fait saillie et les pièces d'angles sont enfermées dans

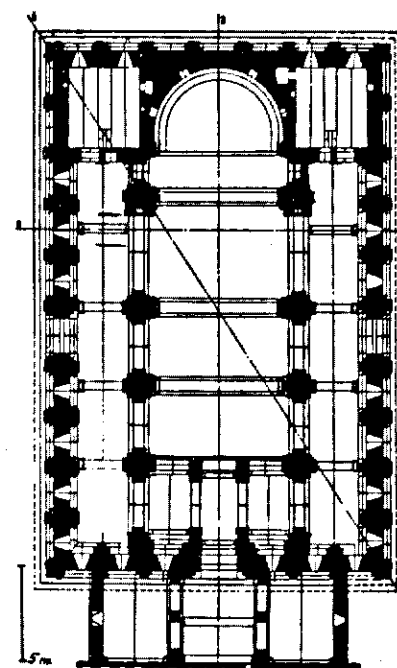


FIG. 1. — Otkhta-eclesia.

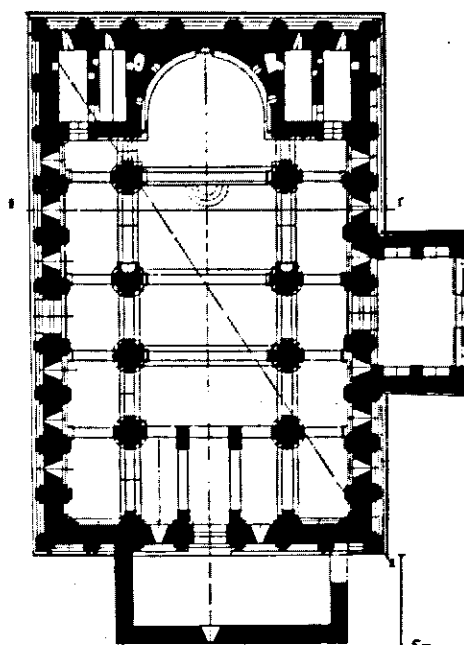


FIG. 2. — Parkhal.

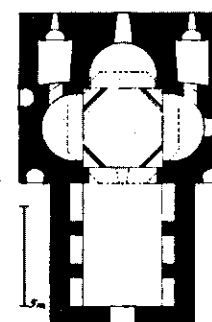


FIG. 3. — Issi.

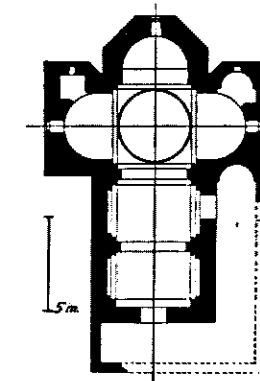


FIG. 4. — Zaki.

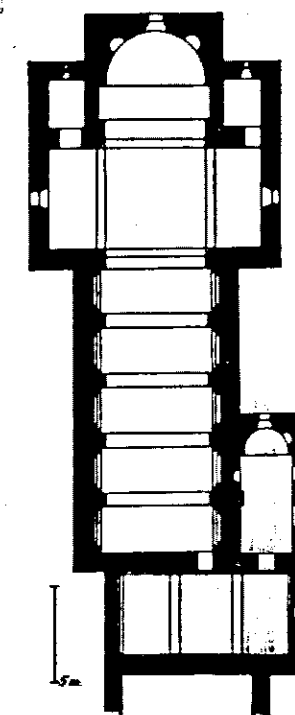


FIG. 5. — Opiza.

FIG. 6. — Dolis Khana.

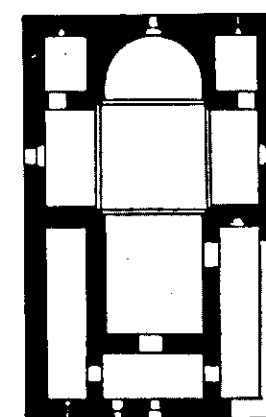


FIG. 7. — Eni-Rabat.

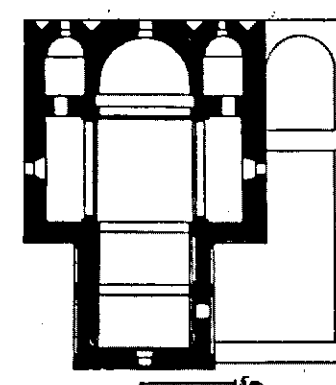
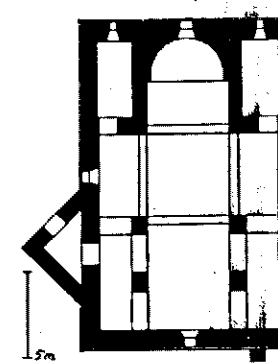


FIG. 8. — Porta (Chatbord).



3. SEVEROV, *loc. cit.*, p. 191 ; AMIRANACHVILI, *loc. cit.*, pp. 144-145, fig. 26-28 ; TAKAYCHVILI, *loc. cit.*, pp. 90-101, pl. 132-148.

4. TAKAYCHVILI, *loc. cit.*, p. 80, pl. 114, 1.
5. *Matériaux sur l'archéologie du Caucase*, XII, 1909, pp. 63-68, fig. 38-43.

le massif mural des absides latérales. Le bras Ouest, à un seul arc doubleau, était contourné à l'Ouest et au Sud par une galerie qui aboutissait à l'Est, devant l'abside Sud, à une absidiole extérieure.

Parfois dans les églises de ce genre, le triconque Est est remplacé par des berceaux disposés en croix. Ainsi, à Opiza (fig. 5)⁶, probablement des XI^e-XII^e siècles, la croisée sous la coupole est flanquée de deux berceaux latéraux dans l'axe transversal de la coupole, et un berceau précède à l'Est l'abside. Deux pièces se cantonnent à l'Est entre les bras de la croix. Toutes ces églises, avec nef allongée à l'Ouest et croix à l'Est, pourraient être définies comme églises cruciformes à nef unique.

Dans d'autres églises le plan est plus ramassé et plus près de la croix grecque. Et pourtant, même dans ces églises, le bras Ouest, raccourci, dépasse en longueur les bras latéraux et, avec ou sans doubleaux, constitue encore une « nef », tandis que la croisée avec les deux bras latéraux constitue un « transept » devant le chevet. Telles sont les églises de Dolis Khana (fig. 6)⁷ antérieure à 958 et d'Eni Rabat (fig. 7)⁸, peut-être du XII^e siècle. A Porta ou Chatbord (fig. 8)⁹, postérieur à 1001, le bras Ouest s'est développé en trois nefs et, en conséquence, l'église est en croix inscrite.

Nous attribuerons au même type d'église cruciforme à nef unique deux églises importantes à Tbeti (fig. 9)¹⁰, du XI^e siècle, et à Tchangli (fig. 10)¹¹, du XI^e siècle. Toutes les deux dessinent une croix libre à l'extérieur. Le bras Ouest ne dépasse que légèrement la longueur des autres bras. Mais il est subdivisé à l'intérieur par des arcs doubleaux (un à Tchangli et deux à Tbeti), et se distingue ainsi des bras latéraux.

Parmi toutes les églises cruciformes à nef unique, celle d'Ekesi, anc. Agarak (fig. 11)¹², de la fin du IX^e siècle au début du X^e siècle, semble faire exception. Car, contrairement aux autres églises, son bras Ouest a à l'intérieur exactement la même profondeur que les deux bras latéraux. Par conséquent, ce serait une église cruciforme « pure » et non pas une église cruciforme à nef unique, comme les églises du Tayq analysées ci-dessus. Mais à la lumière des observations précédentes, elle nous apparaîtra comme une variation abrégée de la même formule du Tayq. En effet, avec son chevet tripartite légèrement en retrait sur les bras latéraux, elle a la même configuration que l'église de Tchangli. En plus, son bras Ouest se distingue des bras latéraux par un arc doubleau. Or, nous avons vu que la présence des arcs doubleaux, dans le bras allongé Ouest, était le trait caractéristique des églises cruciformes à nef unique. Donc, si l'église d'Ekesi se distingue par ses particularités, elle n'en est pas moins une réalisation typique du Tayq du X^e siècle.

Dans les églises d'Ichkhan, d'Ochque et de Khakhoul la composition cruciforme est réalisée à une échelle plus monumentale.

La cathédrale d'Ichkhan (fig. 12)¹³ comprend des éléments de plusieurs constructions distinctes. Actuellement, c'est un édifice cruciforme, avec bras Ouest allongé. La coupole s'appuie sur quatre piliers massifs. L'abside, percée dans sa partie inférieure par une arcade à huit colonnes

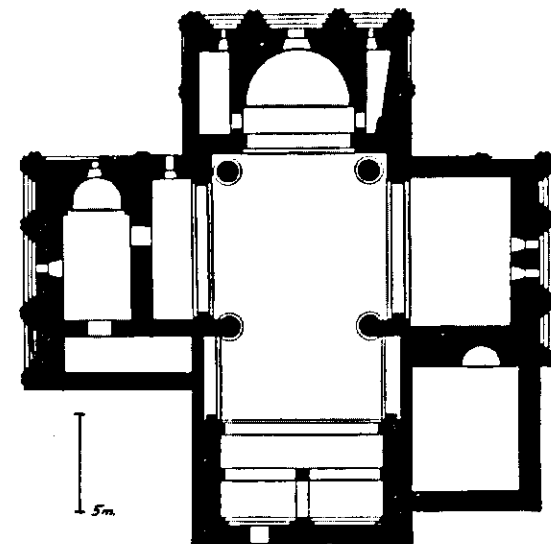


FIG. 9. — Tbeti.

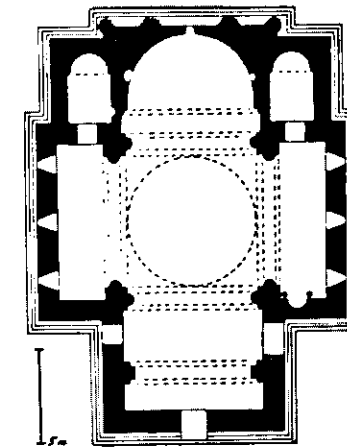


FIG. 10. — Tchangli.

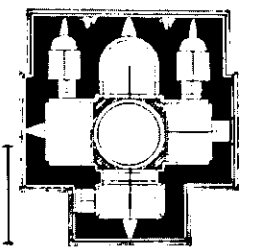
FIG. 11. — Ekesi
(anc. Agarak).

FIG. 12. — Ichkhan.

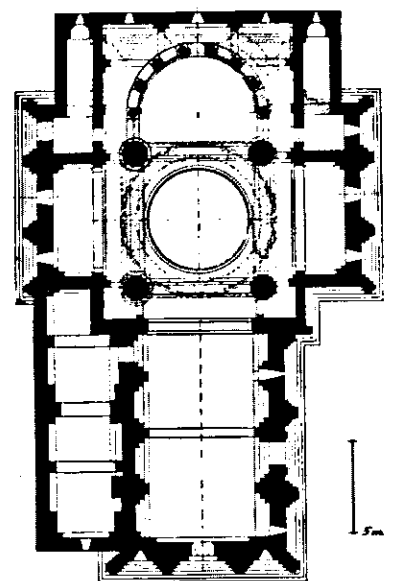


FIG. 14. — Khakhoul.

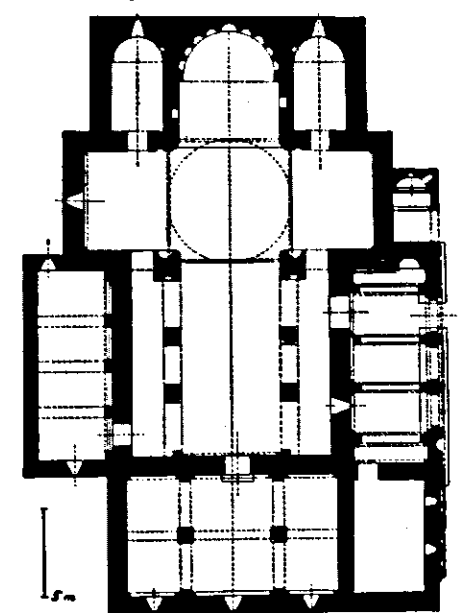
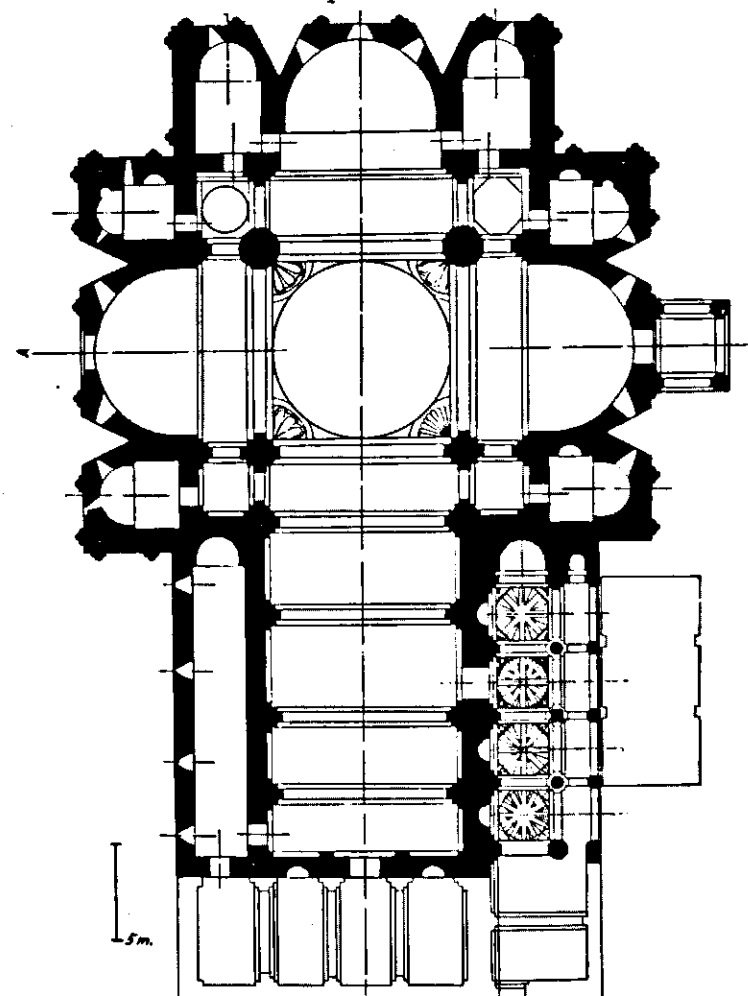


FIG. 13. — Ochque.



6. *Matériaux arch. Cauc.*, III, 1893, pp. 63-65; SEVEROV, p. 192; AMIRANACHVILI, *loc. cit.*, p. 212, pl. 111.

7. *Mat. arch. Cauc.*, 1893, p. 68.

8. *Mat. arch. Cauc.*, III, pp. 69-70.

9. *Mat. arch. Cauc.*, III, pl. XXVI; TOKARSKI, p. 209.

10. *Mat. arch. Cauc.*, III, pp. 71-75; MARR, *loc. cit.*, pp. 11-30; TOKARSKI, pp. 207-208.

11. BROSSET, *loc. cit.*, pp. 22-24 et pl. IV; ALICHAN, *Ayrarat* (en arm.), Venise, 1890, pp. 46-48; TAKAYCH-

VILI, *Album*, pl. 32-34; id., *Expédition de 1907*, pp. 78-87; M. THIERRY, *A propos de quelques monuments chrétiens du Vilayet de Kars* (Turquie), in *Revue des Études arméniennes*, IV, 1967, sous presse. Je tiens à remercier M. Thierry d'avoir mis à ma disposition son manuscrit avant sa publication.

12. BROSSET, pp. 12-14; TAKAYCHVILI, *Expéd. de 1917*, pp. 76-8, pl. 109-113.

13. TOKARSKI, pp. 95-99, 205-207; TAKAYCHVILI, *Expéd. de 1917*, pp. 23-44, pl. 1-38.

et s'ouvrant au niveau des tribunes vers l'intérieur de l'église par deux fenêtres jumelées, est un reste de l'édifice tétraconque à déambulatoire circulaire, construit au VII^e siècle par le catholikos Nerses III. L'église d'Ichkhan a été reconstruite à deux reprises, la première fois au VIII^e-IX^e siècle et une seconde fois, en 1032. Par suite de ces reconstructions, l'édifice tétraconque du VII^e siècle a été transformé en église cruciforme à nef unique, qui ne diffère des églises précédentes que par l'échelle, par la survivance des éléments du VII^e siècle et par quelques particularités moins importantes.

L'église la plus remarquable du Tayq, tant par son échelle que sa beauté et son originalité, est sûrement celle d'Ochque (fig. 13)¹⁴, construite en 958-961. Le désir d'adjoindre une croix à l'Est d'une nef unique y est manifeste. Cette croix a été obtenue par l'allongement d'un noyau rayonnant selon deux axes. C'est ainsi qu'on est arrivé à cette composition originale de trois chevets tripartites, tournés vers l'Est, le Nord et le Sud. Comme dans toutes les églises cruciformes du Tayq, cette croix est allongée vers l'Ouest par une nef unique voûtée avec arcs doubleaux.

A Khakhoul (fig. 14)¹⁵, église de la deuxième moitié du X^e siècle, c'est une basilique à trois nefs qui se combine avec une croix. Le bras Ouest à trois nefs y est interrompu à l'Est par une coupole, épaulée au Nord et au Sud par deux voûtes saillantes sur les façades, qui font penser à un véritable transept. Le bras Est de la croix est composé par l'abside principale, précédée d'un berceau et flanquée de deux chapelles. Dans l'ensemble, c'est une variante, plus monumentale, de la composition adoptée à Tchangli.

L'école architecturale du Tayq, qui se manifeste à la fin du IX^e siècle et se prolonge jusqu'au XIII^e siècle, a cultivé surtout, comme nous venons de le voir, l'église cruciforme munie d'un bras Ouest allongé, à nef unique ou à trois nefs. Ce type d'église n'est pas méconnu en Géorgie voisine de la même époque. Mais si l'église en croix inscrite a connu une fortune exceptionnelle en architecture transcaucasienne, tant en Arménie qu'en Géorgie, l'église cruciforme à bras Ouest allongé fut bien une création particulière du Tayq.

Paris.

† A. KHATCHATRIAN.

14. TOKARSKI, pp. 203-206; AMIRANACHVILI, p. 158; TAKAYCHVILI, *Expéd. de 1917*, pp. 44-67, pl. 39-83.

15. TOKARSKI, pp. 211-212; SEVEROV, p. 191; AMIRANACHVILI, pp. 159-161.

LE PARISINUS GRECUS 135 ET QUELQUES AUTRES PEINTURES DE STYLE GOTHIQUE DANS LES MANUSCRITS GRECS A L'ÉPOQUE DES PALÉOLOGUES

par Tania VELMANS

A la différence de toutes les autres grandes périodes d'évolution qu'avait connu l'activité artistique à Byzance, l'art de l'époque des Paléologues nous permet d'y déceler quelquefois des influences ou des « pénétrations » venant de l'Occident. Elles demeurent, certes, assez rares, et il y a lieu de s'en étonner, lorsqu'on pense à l'intensité des échanges effectués dans d'autres domaines, entre Byzance et l'Occident à partir du XII^e siècle. L'explication de ce phénomène représenterait une étude indépendante, que nous n'envisageons pas d'entreprendre ici. Mais il nous paraît évident, que les œuvres d'art qui témoignent d'un mélange des deux esthétiques ou d'une infiltration de traditions latines en terre grecque méritent, du fait même de leur rareté, toute notre attention. Le présent article se propose de relever les traces d'une influence gothique sur quelques manuscrits grecs enluminés du XIII^e et du XIV^e siècle.

Le Parisinus grecus 135 est le plus remarquable d'entre eux¹. Aussi, nous arrêterons nous principalement sur ces miniatures quelque peu négligées jusqu'ici par les historiens de l'art².

Il s'agit d'un codex sur papier de 247 folios, contenant le texte du Livre de Job avec commentaires et 198 enluminures. La signature du scribe sur le folio 247 v. nous apprend que le copiste était un grec — Manuel Tzykandyles, et que l'exécution du manuscrit date de 1362. Loin d'être un inconnu, Tzykandyles nous a laissé plusieurs manuscrits signés de

1. Exposé à Paris au Musée des Arts décoratifs en 1931 (Art Byzantin, n° 671); à Paris à la B.N., en 1958 (Byzance, n° 87, pl. XXVI); à Athènes (l'Art byzantin, n° 292).

2. Ce manuscrit a fait l'objet de très brèves études dans des ouvrages généraux: H. OMONT, *Fac-similés des manuscrits grecs datés de la Bibliothèque Nationale, du IX^e au XIV^e siècle*, Paris, 1881, pp. 17-18, pl. LXXXVII, LXXXVIII; H. BORDIER, *Description des peintures et autres ornements contenus dans les manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1883, pp. 235-238; N.P. KONDAKOFF, *L'histoire de l'art byzantin considéré principalement dans les miniatures*, vol. II, Paris, 1891, p. 173; G. MILLET, *L'art chrétien du milieu du XII^e au milieu du XVI^e siècle*, in A. MICHEL, *Histoire de l'Art*, t. III, Paris, 1916, p. 958;

EBERSOLT, *La Miniature byzantine*, Bruxelles, 1926, p. 57, pl. LXII; V.N. LAZAREV, *Istoriia Vizantijskoj živopisi*, Moscou, 1947, p. 230; A. GRABAR, *Miniatures byzantines*, Paris, fig. 63; id. *Byzance*, Baden-Baden, 1964, p. 162. Le seul bref article consacré à ce manuscrit est celui de M^{lle} M. THÉOHARI, "Ενα βυζαντινό χειρόγραφο του Μωϋσά, in *Εἰς Νέες Μορφές*, mars-avril 1962, Athènes; on y trouve de précieuses informations, mais nos recherches nous ont mené à une conclusion opposée à celle de l'auteur. En effet, M. Théohari voit dans les enluminures du Job 135 un témoignage nouveau de la façon dont « depuis Mistra l'hellénisme a fait briller les premiers rayons de la Renaissance » (italienne), et elle termine en disant que la qualité des peintures du Job 135 annonce Carpaccio et Véronèse.

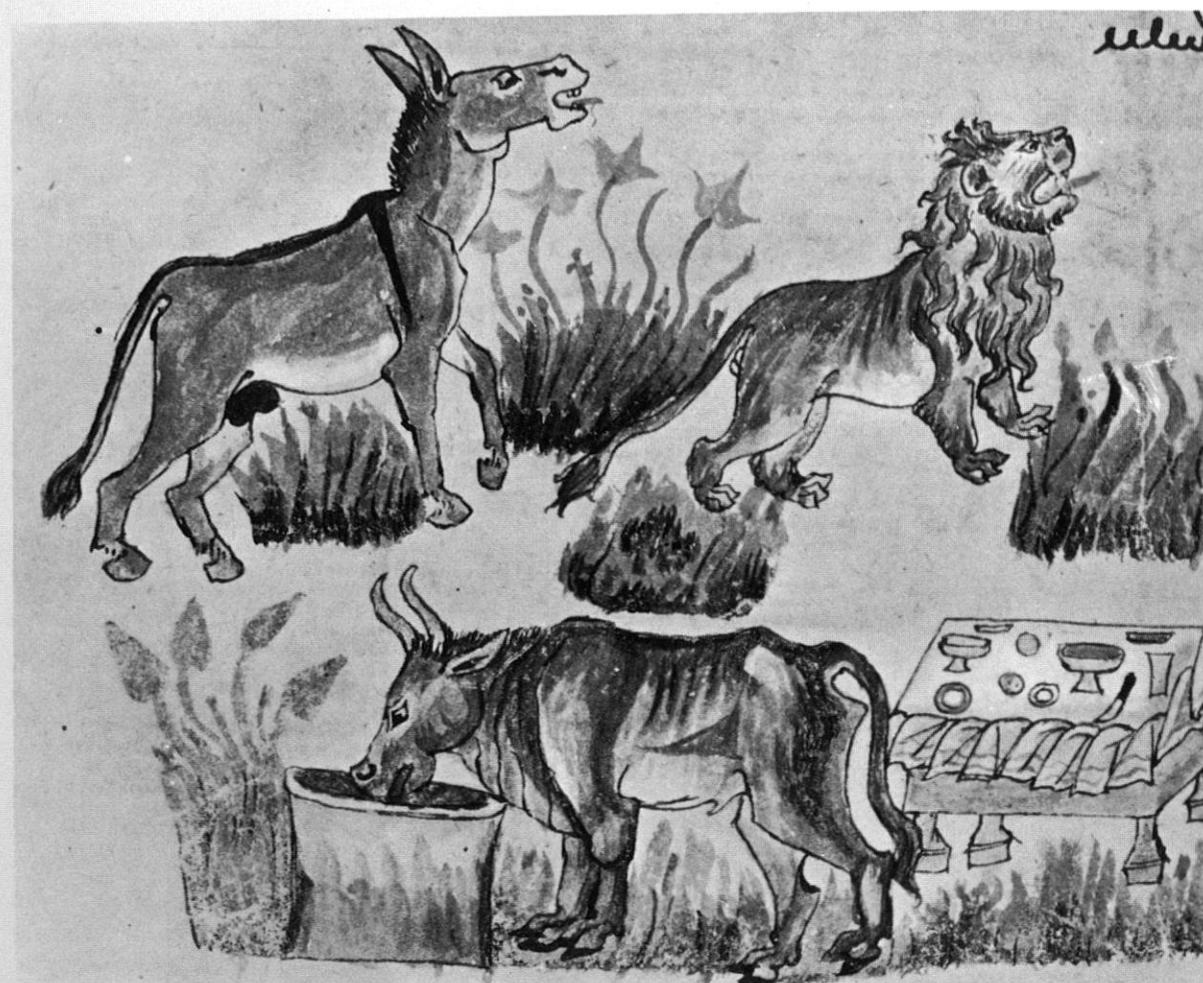


FIG. 1. — Paris, B.N. Gr. 135, fol. 67 v. (détail) (cl. B.N.).

sa main, dispersés aujourd'hui dans les bibliothèques de Milan, Munich, Zurich, du couvent de Mégaspilion et des Météores³. L'un d'eux, le manuscrit de l'Ambrosienne, nous apprend non seulement qu'il a été écrit à Mistra, mais aussi que le scribe y avait séjourné de 1362 à 1370⁴. Il est donc fort probable, sinon certain, que c'est dans les ateliers de Mistra qu'a été copié et enluminé notre manuscrit. La nationalité de l'artiste est, par contre, beaucoup moins certaine. Car, si le livre de Job a souvent été illustré à Byzance⁵, le Gr. 135 s'écarte si résolument de la tradition purement byzantine de toutes ces illustrations, que l'on pourrait se demander s'il s'agit là d'un artiste grec familiarisé avec le style gothique et utilisant des modèles occidentaux, ou s'il ne faudrait pas penser plutôt à un peintre venu d'Occident qui

3. M. THÉOHARI, *op. cit.*, p. 25.

4. H. OMONT, *op. cit.*, p. 18.

5. On pourrait citer à titre d'exemples, à diverses époques : le livre de Job de Patmos, Monastère de

Saint-Jean-le-Théologien, n° 171 (VII^e-VIII^e siècle) ; celui de la Bibliothèque Vaticane, gr. 749 (IX^e siècle) ; celui de la Marcienne de Venise, gr. 538 (X^e siècle), le Paris gr. 134 (XIII^e siècle) ou le ms. n° 5 du patriarchat grec du Saint-Sépulcre (XIII^e siècle).

aurait résidé à Mistra. Nous essayerons d'établir, entre autres, la part de probabilité qui revient à chacune de ces hypothèses. Mais en attendant, on peut affirmer sans hésitations, que le Job 135 est l'œuvre grecque la plus intimement touchée par le style gothique.

Les enluminures de notre manuscrit — toutes à très grande échelle — sont disposées parfois dans le corps du texte, mais elles se trouvent encore plus fréquemment au bas des pages. Leur qualité artistique est certaine, bien que l'exécution en soit souvent un peu négligée. Je m'explique : les couleurs sont appliquées à l'aide d'une technique d'aquarelle qui rappelle les procédés rapides de la fresque ; ainsi, certaines surfaces demeurent imparfaitement recouvertes et les couleurs sans éclat⁶. Les détails du paysage (herbes, buissons, fleurs) sont indiqués par des traits trop épais et grossiers et pourraient faire penser par moments à une influence des miniatures musulmanes. On observe, par exemple, une façon analogue de représenter le sol dans notre manuscrit et dans le Copte 13⁷, mais pour l'instant je réserve ma conclusion à ce sujet⁸. L'imperfection de la technique picturale est compensée par des compositions savamment structurées, une grande richesse d'imagination, un dessin inégal, mais d'une assez grande précision lorsqu'il s'agit de représentations d'animaux, et une surprenante observation de la nature.

6. Le fait, que les miniatures sont exécutées sur papier (et non sur parchemin) n'est pas suffisant pour expliquer, à lui seul, certaines couleurs très pâles et mal définies. Par moments, on a nettement l'impression d'une maladresse (fol. 12 r., 219 r. par exemple).

7. Comparer par ex. les fol. 6 v., 22 v., 50 r. du

Copte 13 et les fol. 56 r., 103 v., 105 r., 225 v. du gr. 135.

8. D'autres traits musulmans se laissent observer dans ce manuscrit tels que des arbres et des buissons avec des feuilles en palmette (fol. 91 r., 174 r. et 67 v., par ex.), des personnages assis à la façon arabe (voir. p. 213) et d'autres portant le turban (fol. 21 r. par ex.).



FIG. 2. — Paris, B.N. Gr. 135, fol. 56 r. (cl. B.N.).

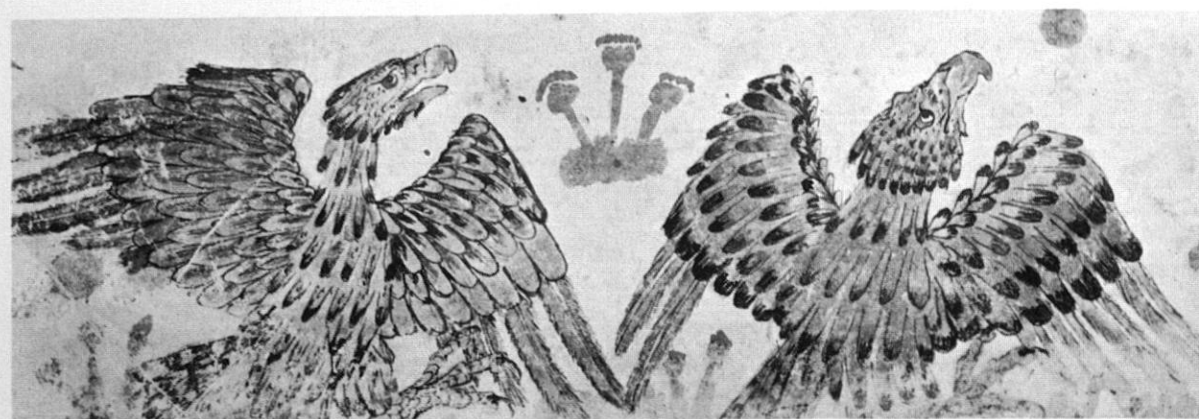


FIG. 3. — Paris, B.N., Gr. 135, fol. 61 v. (cl. B.N.)

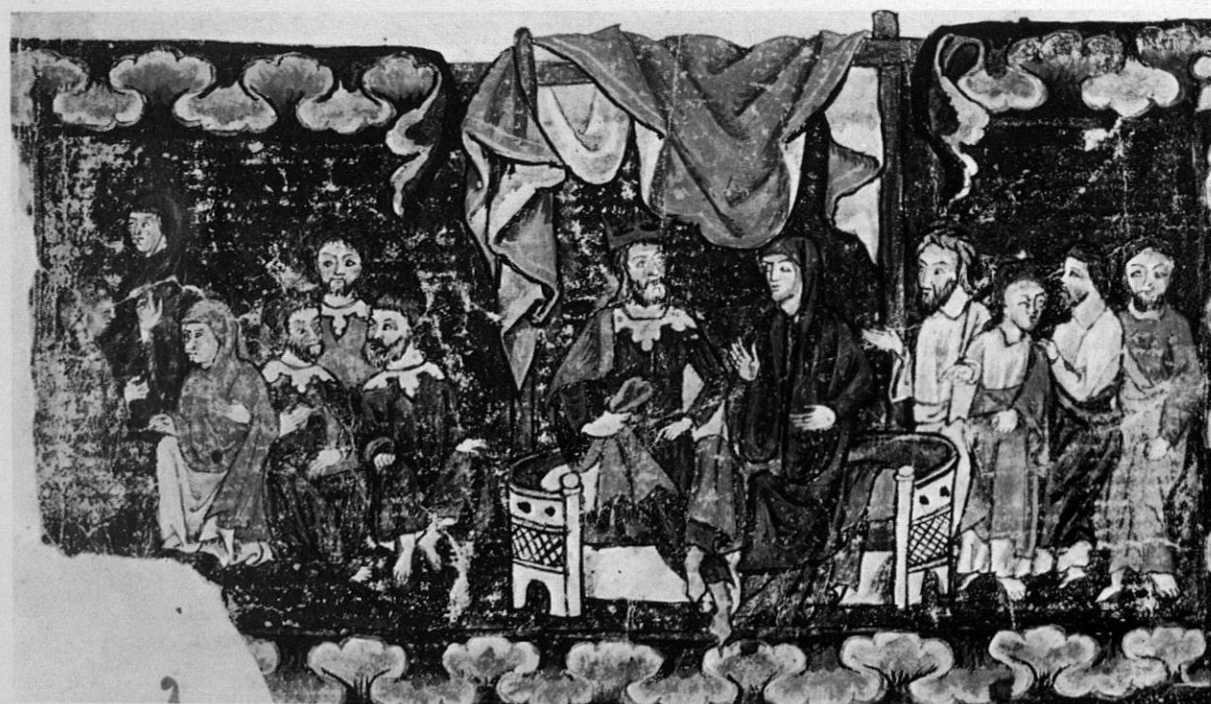


FIG. 4. — Paris, B.N., Gr. 135, fol. 7 v. (cl. B.N.).



FIG. 5. — Paris, B.N., Gr. 135, fol. 105 r. (détail) (cl. B.N.).

La structure de ces images ne repose pas chaque fois sur un principe absolument identique à lui-même, mais elle se laisse néanmoins définir par les quelques principes qui lui donnent sa physionomie. Ainsi, nos enluminures se distinguent par :

- 1) une absence d'encadrement ;
- 2) une absence de perspective et le refus de représenter la troisième dimension ;
- 3) une discontinuité de l'espace, due au fait que le sol est rarement figuré par une surface ininterrompue, et que les divers éléments de l'image sont disposés librement dans le champ pictural, de manière à équilibrer la composition (fig. 1, 2, 25) ;
- 4) une absence de fonds colorés.

L'imagination de l'artiste est peu commune. Elle n'apparaît pas seulement dans la série des monstres comme nous le verrons plus loin, mais dans la quasi totalité des images, où les détails narratifs et pittoresques abondent. Même la longue suite de miniatures qui représente Job et ses trois amis, n'a rien de monotone grâce à l'attitude chaque fois différente des personnages. Ceux-ci s'asseyent tantôt à la façon arabe (fol. 40 v., 52 r., 197 v.) tantôt en croisant les jambes à l'occidentale (fol. 52 r., par ex.)⁹, en les écartant (fol. 41 r.) ou en

9. Cette façon de s'asseoir à l'orientale apparaît assez souvent dans des enluminures latines. Ainsi une miniature du ms. fr. 12399 de la B.N. de Paris (fol. 2 v.)

nous montre les deux attitudes : un personnage assis à la façon arabe et un autre croisant résolument les jambes (voir cette attitude sur notre figure 11).

les tenant sagement rassemblées selon la formule traditionnelle à Byzance (fol. 75 r., 76 r.).

Ce qui frappe le plus dans nos enluminures est, évidemment, l'observation de la nature. Bien que le dessin manque de souplesse, les festins (fig. 13), certains travaux domestiques (fig. 23) et surtout les animaux sont souvent rendus de façon magistrale (fig. 1, 2, 3). Cette sensibilisation au réel, sur laquelle nous aurons à revenir, va si loin, que dans une scène aussi austère et bien définie par le Canon iconographique que la Descente aux Limbes (fig. 5), on voit à plusieurs reprises des bêtes, des oiseaux et des éléments du paysage qui n'appartiennent nullement au schéma traditionnel¹⁰.

Le côté gothisant de nos enluminures est trop évident pour avoir besoin d'une démonstration. Il me semble pourtant utile d'attirer l'attention sur quelques images particulièrement intéressantes de ce codex en les rapprochant de peintures occidentales, et d'examiner ensuite ce qui, dans le Job 135, est différent du gothique ou se rattache même directement à la tradition byzantine. Il faudra aussi étudier brièvement les sources d'époque impériale romaine dont aurait pu s'inspirer notre artiste pour certains sujets.

Les représentations des animaux se distinguent par leur grande diversité et par la connaissance de l'anatomie dont elles témoignent. Les museaux des fauves ne rappellent plus ici un visage humain comme si souvent à Byzance au Moyen Age. Bien au contraire, les lions ont de vraies gueules animales (fig. 2), les aigles des becs crochus (fig. 3)¹¹, et l'autruche (fig. 6) est dessinée avec une telle précision¹², qu'on ne peut s'empêcher de penser à la représentation de cet oiseau (encore plus près de la nature) qui figure dans deux manuscrits lombards, celui de la Bibliothèque de Bergame (codex Δ VII, 14)¹³, et celui de



FIG. 6. — Paris, B.N., Gr. 135, fol. 190 r. (détail) (cl. B.N.).

10. Sur la fig. 5 apparaissent un lapin, un hibou et une hirondelle, tandis que dans une autre Descente aux Limbes, fol. 220 v., on aperçoit un chien. Dans une troisième représentation de ce sujet, fol. 46 v., c'est un autre trait occidental qui nous frappe: la terre et les rochers se fendent pour laisser sortir les morts.

11. Un monde sépare ces images de celles qui leur correspondent un siècle plus tôt dans le Paris, gr. 134, fol. 186 v., 187 v., par exemple. Elles se rapprochent au contraire sensiblement de celles du Cod. Δ VII 14 de la Biblioteca Civica de Bergame (XIV^e siècle), fol. 227 v., et dans une plus faible mesure, de certaines miniatures du Traité de Fauconnerie (exécuté pour Frédéric II à la fin du XIII^e siècle), Paris, B.N. ms. fr. 12400 (fol. 88 v., 115 v.).

12. Il est intéressant de comparer cette autruche à celle du livre de Job de Patmos (gr. 741), fol. 39, stylisée au point d'être décomposable en formes géométriques, puis à celle du Paris, gr. 134 (fol. 156 r.) qui demeure très maladroite et à celle du Vat. gr. 1231 (Photo., Paris, Coll. H.-Ét. n° C 3672), qui l'est déjà beaucoup moins, enfin à ce même oiseau dans le ms. de la Bibl. du Patriarcat de Jérusalem, n° 5, fol. 196 r., où il se rapproche de la réalité, tout en restant quelque peu disproportionné. Dans le Job 135, le corps de l'autruche est parfaitement équilibré, le dessin sûr et organique.

13. P. TOESCA, *La pittura e la miniatura nella Lombardia*, Milan, 1912, fig. 232.



FIG. 8. — Paris, B.N., Gr. 135, fol. 152 r. (détail) (cl. B.N.).



FIG. 7. — Paris, B.N., Gr. 135, fol. 150 v. (cl. B.N.).



FIG. 9. — Paris, B.N., Gr. 135, fol. 232 v. (cl. B.N.).

la Bibliothèque Casanatense à Rome (Cod. 459)¹⁴. De même reconnaît-on sur divers folios de notre manuscrit (le 103 v. par ex.), non pas un ou deux oiseaux-types, mais bien une hirondelle, un pigeon, une pie et des moineaux, qui font penser, entre autres aux oiseaux d'un panneau gothique peint vers 1350 par le maître de Vyšši Brod (act. Gal. Nat. de Prague)¹⁵.

Bien que toutes les figurations d'animaux du Gr. 135 soient beaucoup moins soignées que les exemples gothiques auxquels nous les comparons, la connaissance assez exceptionnelle de l'anatomie qu'on y observe incite à penser aux traités d'histoire naturelle illustrés du XIV^e siècle en Occident, tel que le manuscrit de Bergame, Cod. VII, 14, cité plus haut, que le peintre aurait pu utiliser, parmi d'autres modèles. Il n'est pas non plus sans intérêt de constater, que ces thèmes de la vie animale contribuent quelquefois à créer de véritables scènes de genre, dans nos enluminures, comme c'est le cas sur le fol. 150 v., où une vache donne à têter à son veau, alors que trois musiciens sont assis devant un château-fort au centre de la composition (fig. 7).

Il faudrait ouvrir ici une parenthèse, et évoquer, à propos des représentations d'animaux dans le Gr. 135, les nombreux pavements en mosaïque que nous a laissés l'art de la Basse Antiquité, aussi bien à Constantinople qu'en Syrie, en Afrique et en Italie. On ne peut s'empêcher de penser à ces pavements devant les représentations des ours, des sangliers, des lapins et des biches (fol. 64 v., 103 v., 213 v., 229 r.) de notre manuscrit. Il suffirait d'ailleurs de comparer l'âne du Gr. 135 (fig. 1) à la mule du pavement au grand palais à Constantinople (pl. XIII, n° 12, dans la publication de M. D. Talbot Rice), ou l'autruche dont il a été question plus haut, à celles figurées sur le pavement de Le Kef, en Afrique du Nord (I. Lavin, *Antioch hunting mosaics...*, in D.O.P., n° 17, fig. 76), pour se rendre compte du degré de parenté qui relie ces images. Nous définirons mieux les limites de cette parenté, qui ne contredit nullement l'apparition de formes gothiques dans nos enluminures, lorsqu'il sera question du paysage.

Si l'on trouve des représentations d'animaux assez maladroites dans le Gr. 135, comme le sont souvent celles des brebis (fol. 20 r. par ex.) ou des poissons (fol. 43 v.), les figurations des troupeaux de Job témoignent d'un sens artistique développé et d'une vision réaliste du monde. La dernière de ces images (fol. 273 r.) occupe les trois quarts de la page et montre des animaux bien dessinés qui avancent dans diverses directions, lèvent la tête ou même les pattes de devant avec beaucoup de naturel, et cela sur le fond d'une verte prairie parsemée de fleurs¹⁶. Ici, nous pensons également aux scènes de chasse dans des mosaïques de pavements comme celles d'Oudna et de Le Kef (I. Lavin, *op. cit.*, fig. 75, 76), où des troupeaux se déplacent dans tous les sens et gambadent avec grâce.

On est encore étonné par les différentes personnifications des vents — toujours anthropomorphes dans l'art byzantin (dans les livres de Job grecs ce sont des hommes en

14. *Ibid.*, fig. 262.

15. J. DUPONT et C. GNUDI, *La peinture gothique*, Genève, 1954, p. 175. Autres analogies dans le ms. Δ VII 14 de la Bibliothèque de Bergame (TOESCA, *op. cit.*, fig. 233) et dans les dessins de Giovannino de Grassi au Louvre (*ibid.*, fig. 356).

16. Le côté exceptionnel d'une image de ce genre apparaît encore mieux si l'on songe aux représentations des troupeaux de Job du Paris, gr. 134 (XIII^e siècle). Ces représentations sont beaucoup plus rares dans ce manuscrit que dans le Job 135, et lorsqu'elles apparais-

sent, c'est souvent pour montrer un ou deux chevaux qui sont figurés pour tout le troupeau (fol. 132 r., 137 v.) ou alors les animaux se trouvent disposés, de façon schématique, les uns derrière les autres, chaque bête permettant d'apercevoir la tête et le dos de celle qui la suit (fol. 203 r., 206 r.). Enfin, la troisième variante qui est adoptée dans le Paris, gr. 134 est celle — non moins schématique que la précédente — qui consiste à disposer cinq ou six bêtes dans un système de courbes (sur fond vert) moyennant quoi chacune d'elle apparaît — très artificiellement — seule sur un monticule.

buste qui soufflent dans de grands cors) — et qui apparaissent quelquefois ici sous forme de masques de fauves (fig. 8) rappelant les sculptures romanes et gothiques, plus particulièrement — les gargouilles.

Satan, qui joue un si grand rôle dans l'histoire de Job, est figuré de deux manières dans le Gr. 135 : à la façon byzantine et antique (fol. 12 r., 13 r., 71 r, par ex.), comme un génie ailé et noir (mais ici il est laid et tire la langue)¹⁷, et à la façon occidentale, comme un être hybride, à la fois homme et bête (fol. 125 v., 231 v., 236 r. et fig. 10)¹⁸.

Une enluminure particulièrement riche en éléments gothiques, est celle de Job représenté avec sa famille (fig. 4). Un cadre, composé de formes qui rappellent les nuages des enluminures latines, entoure cette composition. Job porte une couronne à fleurons et croise les jambes — attitude typique du souverain dans les œuvres occidentales. Il est assis avec son épouse sur un siège arrondi¹⁹, comme on le voit souvent en Italie pour le Christ et la Vierge. La draperie au-dessus de la tête de Job est de couleur différente sur l'envers et sur l'endroit, comme dans les enluminures gothiques, et ses plis appartiennent à la même tradition. Enfin, Job et son épouse sont légèrement tournés l'un vers l'autre et semblent se parler.

L'image du festin qui représente Job avec ses fils et ses filles (fig. 11) n'est pas moins significative. Les plis de la draperie, les costumes des personnages et surtout leur diverses coiffures, la variété des mets servis, le cochon rôti, le poulet à la broche qu'apporte un serviteur et le chien qui attend un os, sont autant d'éléments qu'on retrouverait facilement dans n'importe quel manuscrit latin profane de l'époque. La représentation de la ville (dans l'angle gauche de l'image) n'accuse aucun trait byzantin. Les particularités qui la caractérisent sont deux tours avec leurs chemin de ronde, un mur d'enceinte, une maison à toit penché et une maisonnette figurée comme un étage en encorbellement, accolée au mur et suspendue dans le vide²⁰.

Le même schéma d'une ville apparaît légèrement transformé à une autre page de notre manuscrit (fig. 12). Tous les détails cités plus haut s'y laissent observer seulement, au milieu de ces formes si peu familières aux peintres grecs, ressort une église à coupole byzantine, et ce détail est à retenir. Un manuscrit latin de 1350, la Bible de Velislav nous met en présence d'une ville qui ressemble à celles de nos deux images (fig. 13). Ce schéma

17. Ces représentations se distinguent de celles qui sont courantes à Byzance au XIV^e siècle par la laideur grimaçante du démon et par sa trop grosse tête (quelques images semblables du malin — mais avec des traits moins accusés —, se trouvent pourtant déjà dans le Paris, gr. 134, fol. 108 r., et 108 v., mais elles ne nous semblent pas moins exceptionnelles), de même que par le modelé du corps qui souligne parfois chaque muscle et chaque rondeur, comme on le voit sur le fol. 44 r., par exemple. C'est seulement sur deux folios (120 v., 158 r.) qu'apparaissent des diabolins totalement noirs (donc sans modelé), assez élégants et élancés, qui rappellent ceux qui prédominent dans le Paris, gr. 134 (fol. 34 r., 35 r. et 5 v.) et, jusqu'à un certain point, ceux de la Métropole de Mistra (G. MILLET, *Les Monuments de Mistra*, Paris, 1910, fig. 82).

18. Pour être tout à fait précis, il faudrait dire que ces représentations du malin se situent à mi-chemin entre le type anthropomorphe antique et byzantin et le type zoomorphe et grimaçant de l'Occident (à partir du XIII^e siècle).

19. Ce siège unique qui réunit deux personnages n'apparaît à Byzance que lorsqu'on représente des coempereurs, ce qui a été souvent le cas sur les monnaies. On l'observe également dans des œuvres byzantines qui trahissent une influence occidentale, comme le Skilitzes de Madrid (fol. 10) par exemple (dans sa communication consacrée au Skilitzes de Madrid au Congrès International des Études Byzantines à Oxford, 1966, M. A. Grabar a fait ressortir les influences à la fois occidentales et musulmanes qui caractérisent les miniatures de ce manuscrit).

20. Cette particularité architecturale apparaît dans de nombreux folios (19 r., 21 v., 29 v., 245 v.) de notre manuscrit. On y trouve parallèlement un type de ville très différent qui consiste à représenter trois ou quatre tours crénelées (fol. 245 v., 246 r., 246 v.). Une très grande importance est donnée à ces tours — on peut en figurer jusqu'à cinq — et souvent des maisons ou des éléments du paysage s'y ajoutent, comme on le voit sur le fol. 247 r. Il est bien évident que ces deux derniers types de ville correspondent à des schémas occidentaux.

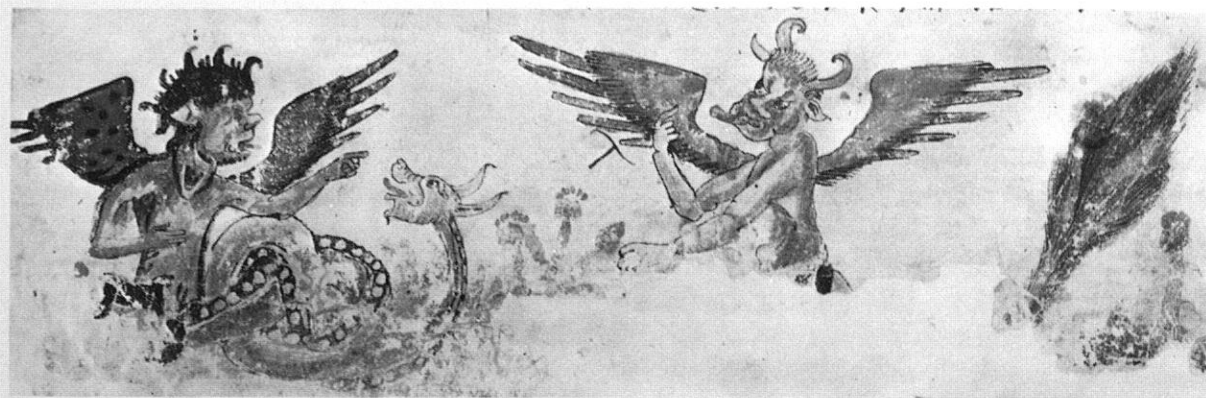


FIG. 10. — Paris, B.N., Gr. 135, fol. 230 r. (cl. B.N.).

est d'ailleurs fréquent dans les manuscrits latins et l'on pourrait citer encore, à titre d'exemple, le fol. 294 v. d'un codex de la Bibliothèque Nationale de Paris, le Lat. 1052, ou bien une enluminure d'un manuscrit lombard (Cod. 458 sup.) à l'Ambrosienne de Milan²¹.

Un autre manuscrit d'origine lombarde de la Bibliothèque Nationale de Paris, le Roman

21. Puisqu'il s'agit de nouveau d'une comparaison de style, nous tenons à rappeler ici, que la différence qui subsiste chaque fois entre nos enluminures et les minia-

tures gothiques, se laisserait définir par le caractère infiniment plus soigné de la plupart des œuvres gothiques par rapport au gr. 135.



FIG. 11. — Paris, B.N., Gr. 135, fol. 19 r. (cl. B.N.).



← FIG. 12. — Paris, B.N., Gr. 135, fol. 29 v. (détail) (cl. B.N.).

↓ FIG. 13. — Prague, Bible de Velislav, mas. XXIII C 124, fol. 18 v. (détail) (cl. B.N.).



de Lancelot (fr. 343) se rapproche des enluminures du Job 135 par le style²² (grandes miniatures au bas des pages, absence de cadre, fonds non recouverts, figures assez plates dès qu'elles ne sont pas enveloppées de draperies) et par certains détails. Ainsi l'image qui représente dans le Roman de Lancelot le « château des pucelles » montre, elle aussi, une petite architecture (mais qui ressemble plutôt à un ballon) greffée sur les murs d'enceinte (fig. 15). Mais, c'est surtout au fol. 225 v., de notre manuscrit (fig. 14) que fait penser cette miniature à cause du chevalier presque identique sur les deux images.

D'autres détails intéressants, tels que les rochers aux arêtes saillantes et aux bouts très plats²³, apparaissent dans les deux manuscrits, et il suffirait de comparer les fol. 185 r. et 213 v. du Job 135 au fol. 29 du manuscrit français pour s'en convaincre.

Une illustration particulièrement réussie accompagne, dans le Job 135, le texte qui dit : « Il y a des hommes qui désirent la mort et ne peuvent la trouver ; la mort est le repos de l'homme ». Au bas de ce folio (51 r.) s'étire un squelette couché dans un cercueil (fig. 16). Malgré sa grande tête et ses pieds trop petits, il demeure fidèle à la réalité et n'est soumis

22. TOESCA, *op. cit.*, fig. 153.

23. Même type de rochers dans le ms. 459 de la Bibliothèque Casanatense à Rome (TOESCA, *op. cit.*, pl. XIX) et dans le ms. lat. Nouv. Acq. 1673 de la B.N. de Paris (*ibid.*, fig. 340).



FIG. 14. — Paris, B.N., Gr. 135, fol. 225 v. (cl. B.N.).

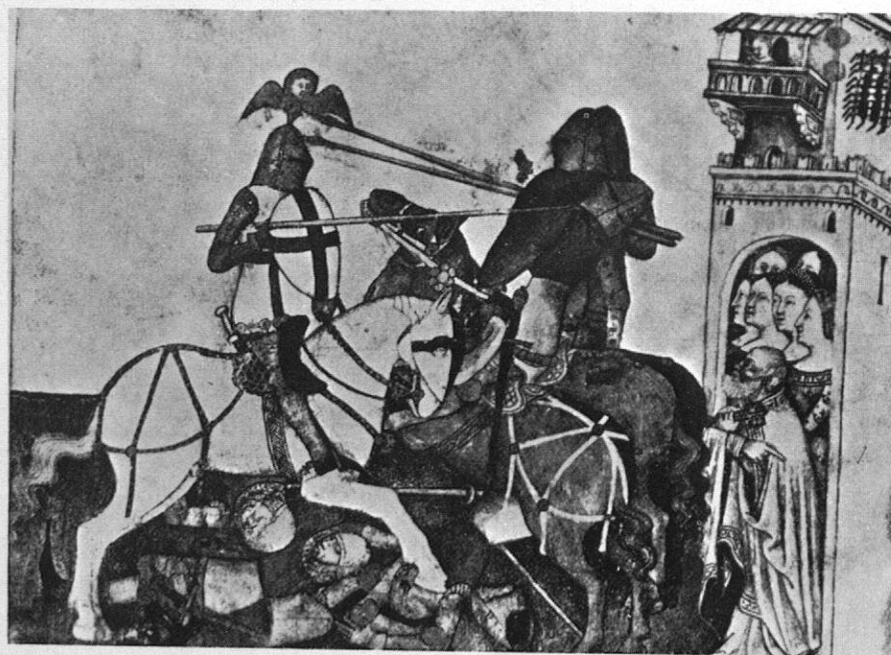


FIG. 15. — Paris, B.N., Le roman de Lancelot, ms. fr. 343, fol. 34 r. (cl. B.N.).

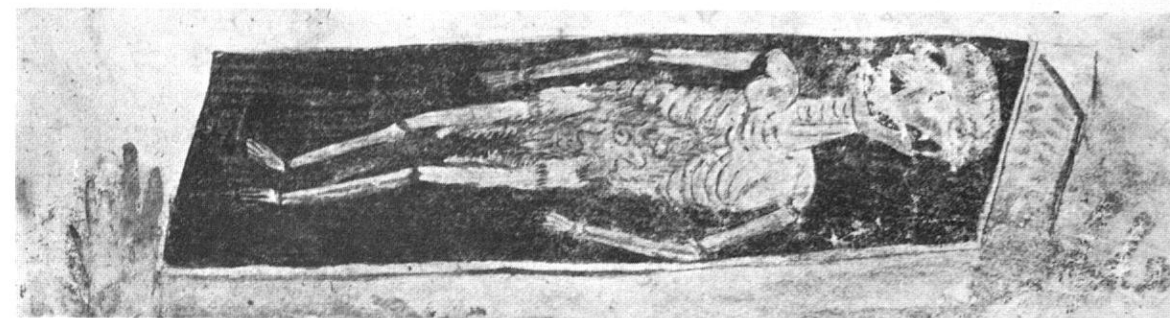


FIG. 16. — Paris, B.N., Gr. 135, fol. 51 r. (cl. B.N.).

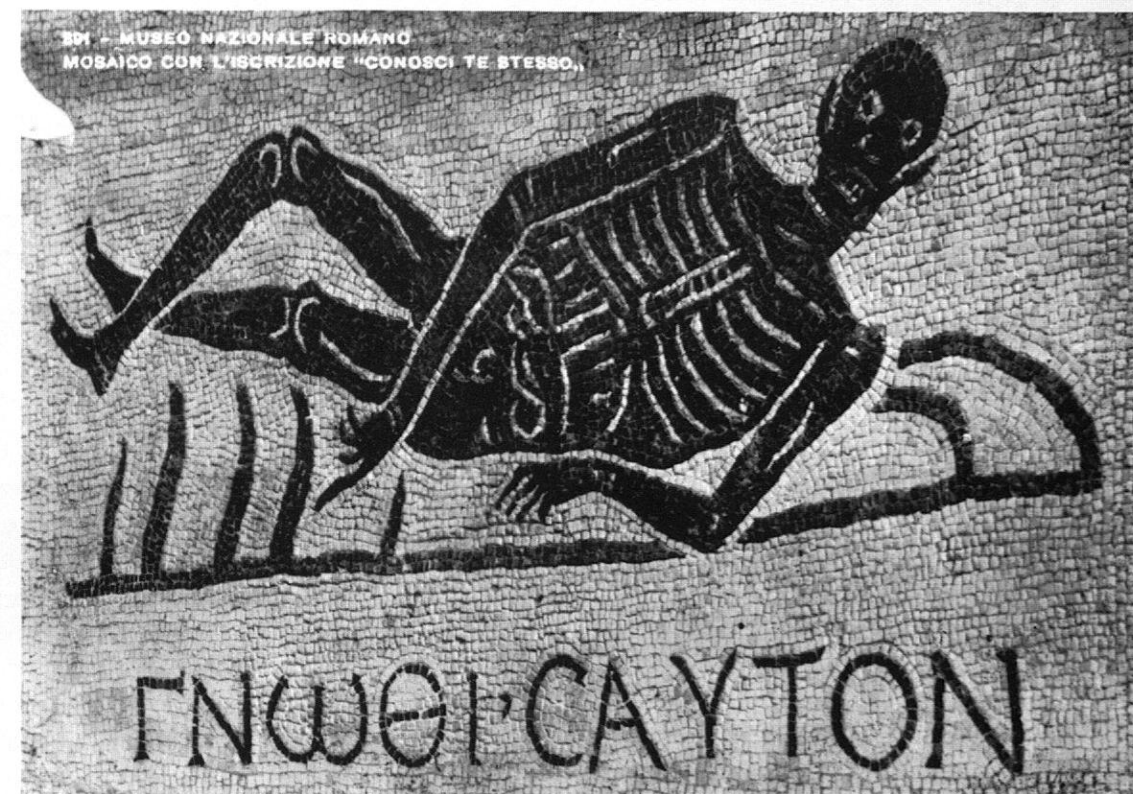


FIG. 17 a. — Rome. Musée national, mosaïque de pavement.



FIG. 17 b. — Pise, Campo Santo (détail) (cl. B.N.).



FIG. 18. — Paris, B.N., Gr. 135, fol. 23 (cl. B.N.).

à aucune espèce de stylisation. La connaissance de l'anatomie, l'exactitude du dessin, et surtout le sujet de cette image la distingue de toutes les autres contenues dans ce codex. Les analogies manquent totalement dans l'art byzantin. Dans les livres de Job on illustre bien ce passage par un cadavre, par une figure à tête de mort ou par un personnage plus ou moins décharné couché dans un cercueil²⁴, mais ces représentations demeuraient très loin de l'image d'un vrai squelette humain et ne faisaient jamais l'unique sujet d'une enluminure²⁵.

C'est une figure provenant d'un pavement d'époque impériale romaine (fig. 17 a) actuellement au Musée National de Rome, qui se rapproche le plus de notre image. Non seulement la structure des deux squelettes (fig. 16 et fig. 17 a), est identique, mais ils se distinguent également par un détail qui leur est particulier : l'intestin que l'on place au creu du bassin et la manière de le représenter. Il est donc possible, que l'on se soit inspiré d'un modèle analogue pour notre enluminure, mais il n'est pas moins vrai que l'intérêt pour ce genre de représentations ne se manifeste guère à Byzance au XIV^e siècle, alors qu'il caractérise très nettement le goût de l'Occident latin à l'époque envisagée.

Au XIV^e siècle, le thème de la mort devient en effet un sujet de prédilection pour les artistes occidentaux, bien que l'image du squelette y demeure relativement rare avant le début du XV^e siècle.

24. Au XIII^e siècle on trouve, soit la tête de mort comme dans le Paris, gr. 134, fol. 51 r., soit une forme humaine assez décharnée comme dans le ms. n° 5 de la Bibl. du patr. de Jérusalem, fol. 133 r. (photos, Paris, Coll. Éc. H.-Ét. n° 23966) pour illustrer ce passage.

25. Il en est de même pour la représentation d'un squelette (à peine reconnaissable) dans le Psautier serbe de Munich, STRZYGOWSKI, *Serbischer Psalter*, Vienne, 1906, pl. I, 2.



FIG. 19. — Pise, Campo Santo, l'Enfer (détail) (cl. B.N.).



FIG. 20. — Paris, B.N., Gr. 135, fol. 9 (détail) (cl. B.N.).

Un squelette dans un cercueil apparaît néanmoins en Italie dès le début du XIV^e siècle, dans une œuvre de Giotto. A la basilique inférieure d'Assise (1310-1320) on voit saint François prêcher devant un cercueil ouvert, dans lequel apparaît un squelette au rire macabre. Un peu plus tard (1365), Giotto représentait la mort sous forme d'un squelette animé à la salle capitulaire des Frères Mineurs de Padoue. On pourrait se rappeler également le retable du maître-autel de Santa Croce à Florence (1362) où Taddeo Gaddi a figuré la Mort chevauchant un buffle²⁶. Enfin, dans une fresque qui illustre le poème des « Trois vivants et des trois morts » au Campo Santo de Pise (1370) (fig. 17 b) apparaît un squelette dans un cercueil ressemblant d'assez près à celui de notre enluminure²⁷.

26. L. BREHIER, *L'Art chrétien*, Paris, 1928, p. 342.

27. Il faudrait également observer ici, que la personification de la mort qui figure sur le fol. 134 r. du Job 135 ne ressemble nullement aux personifications hellénistiques si souvent représentées au XIV^e siècle, et dont on voit un excellent exemple dans le Psautier serbe de Munich. Une personification de la mort y est

figurée en effet, sous les traits fort agréables d'un jeune homme tenant une coupe (STRZYGOWSKI, *op. cit.*, pl. I, 1). Dans notre manuscrit la mort est représentée par un être décharné aux mains squelettiques et au crâne hideux, image qui ressemble de très près à celle de l'église de Broletto, à Come, en Lombardie (TOESCA, *op. cit.*, fig. 143).



FIG. 21. — Paris, B.N., Gr. 135, fol. 9 v. (cl. B.N.).

Mais c'est surtout lorsqu'il figure le démon et divers monstres symbolisant les forces du mal, que notre artiste fait preuve d'imagination, à moins que la variété des formes et des inventions qui caractérisent ces illustrations ne soit due à la multiplicité des modèles utilisés. Ainsi, dans l'image du diable qu'on enchaîne (fol. 231) celui-ci apparaît avec des ailes de chauve-souris, une sorte de queue ressemblant à un serpent, et une tête à moitié animale²⁸ (fig. 18). Un démon très analogue se laisse observer, une fois de plus, dans une fresque du Campo Santo à Pise (fig. 19).

Quant aux représentations de monstres, elles sont tellement variées que le même type n'est presque jamais reproduit sur les différents folios. Une très belle image est à signaler sur le fol. 130 v. Sur un corps de dragon qui s'enroule sur lui-même apparaît une tête humaine avec des oreilles de veau et une gueule largement ouverte munie de crocs pointus. Cette tête — aussi laide qu'expressive — est remarquablement bien dessinée, et rappelle celle d'un monstre analogue dans le Roman de Lancelot (fol. 27 v.). On remarque encore plus particulièrement un serpent ailé à trois têtes (deux humaines et une animale), dont les longs cous s'emmêlent comme pour former une tresse (fig. 9)²⁹. Notons également, que dans la *Descente aux Limbes* (fol. 46 v.), c'est un dragon rouge feu qui remplace le Satan anthropomorphe

28. Un autre démon à tête animale et aux ailes de chauve-souris apparaît sur le fol. 236 r.

29. Une image analogue se trouvait déjà dans le Paris, gr. 134 (fol. 54 r.) mais le serpent n'y est pas muni d'ailes.

byzantin, et qu'un dragon ailé particulièrement expressif est figuré parmi les lions du fol. 56 (fig. 2).

Le gothique a été l'une des traditions esthétiques du Moyen Age qui s'est sensiblement écartée du Canon antique. Cet écart a été opéré par l'apparition de deux tendances opposées : 1) la tendance à l'amenuisement et à l'étirement des formes, qui aboutit à une recherche de l'élégance, de la souplesse, du précieux et du maniéré ; 2) la volonté de se rapprocher de la nature par l'observation minutieuse de la réalité et par un intérêt subit pour tout ce que l'on pourrait qualifier d'esprit ou de goût populaire. Nous devons à cet intérêt l'élaboration du grotesque et l'apparition de certains types de visages dont les accents nobles et classiques ont totalement disparu.

Byzance, elle-même, a connu au XIV^e siècle le raffinement donnant dans le précieux (Kahrié-Djami)³⁰ et un semblant de tendance populaires (Zemen, Lesnovo)³¹ qui aboutissent à une vulgarisation des types. Néanmoins, on n'arrive ni à concevoir le grotesque, ni à créer de nouveaux prototypes réellement vulgaires à Byzance, ni même à pousser le maniérisme très loin, parce que les traditions antiques sont toujours présentes à l'esprit des artistes, quels que soient les changements survenus dans le style d'une époque à l'autre. Pour des raisons, particulières à l'esthétique byzantine, l'observation de la nature demeurerait, elle aussi extrêmement limitée.

Or, dans le Job 135, nous ne trouvons pas seulement une observation du modèle vivant (particulièrement poussée dans la représentation des animaux), mais aussi les deux éléments dont nous venons de parler : le populaire et, dans une certaine mesure, le grotesque. Presque toutes les physionomies sont marquées par cette recherche du laid et du vulgaire, qui s'oppose à la noblesse classique (fig. 20, par ex.). Le grotesque proprement dit est cependant beaucoup plus rare ; il n'apparaît que dans la représentation de certains monstres (fig. 10) et n'est jamais très poussé. Ce dernier fait est à retenir.

Notons encore quelques caractéristiques générales qui contribuent à définir le style de nos miniatures. A chaque page ou presque apparaissent des femmes voilées à l'occidentale (fig. 24), des chaussures pointues, de grandes mains dont les doigts sont souvent tordus ou trop longs, des chevelures blondes, tressées en nattes chez les femmes (fig. 21), des visages larges, des barbes carrées et des drapés caractéristiques pour l'art occidental de l'époque (fig. 22) ; Dieu le Père est représenté avec le nimbe crucifère, mais jamais son visage ne rappelle de près ou de loin celui d'un Christ byzantin : on trouve enfin, des images figurant seulement un paysage (fol. 176 v., 185 r., 194 v.), ce qui n'est nullement l'habitude à Byzance.

Les traits mentionnés plus haut relèvent indubitablement de la tradition gothique en peinture, et ils sont nombreux. Mais cette affirmation ne saurait être suffisante pour situer d'une façon précise l'art du Paris. Gr. 135. Une analyse plus approfondie de ces enluminures nous inviterait à tenir également compte de certains traits qui trahissent tantôt une incompréhension de la forme gothique, tantôt une grande familiarité avec la tradition byzantine, tantôt une inspiration par des pavements antiques.

Procédons par ordre. A une époque, où les peintres d'Europe occidentale commencent à connaître, non seulement l'espace à trois dimensions, mais aussi la perspective géométrique, l'artiste du Job 135 semble ignorer totalement l'un et l'autre. Il dispose



FIG. 22. — Paris, B.N., Gr. 135, fol. (cl. B.N.).

des éléments dans un champ pictural triangulaire ou carré de façon à le remplir harmonieusement, sans se soucier de l'unité de l'espace et de la profondeur (fig. 2, 24). Les formes qui évoluent dans cet espace à deux dimensions ne sont pas toujours privées d'épaisseur, mais elles ne se meuvent pas moins dans une sorte de « vide » qu'est la page blanche. De même, ne trouve-t-on pas une seule représentation de l'intérieur dans notre manuscrit, alors que les enluminures gothiques en abondent ; festins et travaux domestiques se déroulent dans un lieu indéterminé (fig. 23, 16), comme cela était courant dans la peinture byzantine.

La façon de disposer les figures et les éléments du paysage dans l'espace, que l'on voit très souvent dans le Gr. 135, nous fait penser aux pavements en mosaïque de la Fin de l'Antiquité, déjà évoqués plus haut. On retrouve, en effet, aussi bien à Antioche (Villa constantinienne)³² qu'à Piazza Armerina³³ ou ailleurs³⁴ cette esthétique « du tapis », qui fait que l'on dispose divers groupes, figures ou éléments du paysage sur toute la surface disponible à décorer, en indiquant un bout de terrain (ligne verte ou touffes d'herbe) sous chaque figure ou objet. Or, si l'on comparait certaines images de Piazza Armerina (fig. 24, 25) à une image du Gr. 135 (fig. 23) on retrouverait dans toutes les deux, non seulement ce procédé particulier de semis de motifs autonomes, mais aussi les mêmes touffes d'herbes

30. Bonnes reproductions dans les articles de P. Underwood, in DUMBARTON, *Oaks Papers*, n^{os} IX-X, XI et XII.

31. Sur Zemen, texte et illustrations dans : A. GRABAR, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris, 1928, pp. 186-223 ; sur Lesnovo voir : N.L. OKUNEV, in *L'Art byzantin chez les Slaves*, Paris, 1930, pp. 222-263.

32. Doro LEVI, *Antioch mosaic pavements*, Princeton, 1947, vol. II, pl. LIX, C ; I. LAVIN, *The hunting mosaics of Antioch and their sources*, in DUMBARTON, *Oaks Papers*, n^o 17, 1963, fig. 11.

33. G.V. GENTILI, *La villa Erculia di Piazza Armerina, i mosaici figurati*, Rome, pl. XXVII, XXX, par exemple.

34. I. LAVIN, *op. cit.*, fig. 61, 75, 80, 83, 84, 87.



FIG. 23. — Paris, B.N., Gr. 135, fol. 222 v. (cl. B.N.).

FIG. 24. — Piazza Armerina, villa romaine
« petite chasse » (détail).FIG. 25. — Piazza Armerina, villa romaine
promenoir de la chasse (détail).

FIG. 26. — Paris, B.N., Le Nicolas Mirepsos, Gr. 2243, fol. 10 v. (cl. B.N.).

indiquées par de gros traits et les mêmes buissons isolés, n'ayant qu'une fonction purement décorative. La manière dont sont traitées les touffes d'herbe dans un pavement de Carthage (fig. 28) rappelle encore davantage de nombreuses images de notre manuscrit (fol. 103 v. ou 200 v., et fig. 2, 4, 23, 29, par ex.). Une très grande ressemblance dans la façon de structurer la composition est également à noter entre le fol. 134 de notre manuscrit (la mort capturant ses richesses, fig. 29), et un autre pavement de Carthage qui représente une scène de chasse (fig. 27). Ainsi les enluminures du Gr. 135 demeurent, par certains côtés, assez près des modèles de cette haute époque qui existaient dans tout le bassin méditerranéen, et aussi sur le sol byzantin. Ces remarques nous ont semblé essentielles pour situer le style et l'origine de notre manuscrit, mais nous n'avons pas l'intention d'exagérer leur importance, car il s'agit là, de toute façon, de prototypes plus anciens, sur lesquels sont venus se superposer des éléments byzantins que nous avons relevés, et des formes gothiques dont il a été longuement question.

Disons encore, que certaines fautes de perspective très grossières s'expliqueraient plus difficilement chez un latin que chez un byzantin de l'époque. Ainsi sur le fol. 14 r. (fig. 7), la vache qui est représentée avec son veau sur un plan beaucoup plus éloigné du spectateur qu'un arbre, couvre complètement cet arbre au lieu que ce soit le contraire.

Le modelé des figures est assez inégal. Certains personnages ont réellement de l'épaisseur grâce aux plis de leurs vêtements, d'autres acquièrent un certain volume par le contour savant, sinueux, expressif, comme on l'observe sur les deux chevaliers combattant (fig. 14) du fol. 225 v. Enfin, dans une dernière catégorie d'images, et elle est importante, apparaissent des figures très plates où ni le modelé, ni le contour n'interviennent pour faire tourner les corps (fig. 20). Beaucoup de ces figures ne posent pas les pieds sur le sol (ce détail est significatif pour la conception de l'espace) et restent « suspendues » en l'air (fol. 61 r., 120 v., par ex.), particularité que l'on voit encore dans l'art roman, mais plus du tout dans le gothique, et dont la peinture byzantine n'a jamais su totalement se libérer, malgré les efforts considérables et souvent couronnés de succès des artistes à l'époque des Paléologues.

Songeons également, que la laideur et le grotesque, bien présents dans notre manuscrit, ne sont jamais exprimés avec l'audace dont font preuve les imagiers gothiques. Les personnages, plutôt trapus, manquent de souplesse et leurs mouvements sont bien gauches dans l'ensemble³⁵. La représentation si variée des monstres permet enfin de se demander, si certains types occidentaux de ces monstres n'étaient pas déjà passés antérieurement dans les livres de Job byzantins, puisqu'on retrouve le dragon à trois têtes de serpents, dont il a été question plus haut, dans le Job 134 (fol. 54 r.).

Relevons encore quelques détails qui pourraient sembler insignifiants, mais dont l'importance ne doit pas être sous-estimée tels que la coupole byzantine au milieu d'une ville (voir p. 217), des pignons gothiques à peine reconnaissables et placés n'importe où (fig. 21)³⁶, des églises qui ne correspondent jamais à un type roman ou gothique³⁷, des diabolins élégants (fol. 27 r., 28 v., 26 r., 71 r., etc.), rappelant ceux des églises de Mistra, quelques représentations anthropomorphes des vents fol. 110 v., 170 r.) et le décor architectural de l'image qui figure la pluie de feu (fig. 30). On y voit un cyborium composé d'un toit voûté et d'un arc trilobé, flanqué de chaque côté par une voûte qui se trouve interrompue au sommet de sa courbe. Il n'est pas difficile d'imaginer à partir de quels modèles une forme aussi bizarre et inorganique a pu être conçue. Une enluminure comme celle figurant le « Pêché originel » dans le Psautier de Saint-Louis (fig. 31) où les arcs latéraux sont interrompus au milieu par le cadre de l'enluminure, aurait pu servir à notre peintre comme point de départ. Saisissant mal la structure réelle de la forme représentée, il aurait pu en effet l'isoler des éléments qui la conditionnent, et la reproduire sans tenir compte de ce qui pouvait masquer ses diverses parties. Il en est de même pour la maisonnette greffée sur les murailles d'une ville (fol. 246 v.) figurée au mauvais endroit et sans aucune raison apparante. Elle apparaît ainsi accolée à un portique de forme simplifiée (fol. 19 r.) ce qui est parfaitement absurde et ne rappelle ni des images occidentales, ni des images byzantines, mais plutôt un modèle gothique mal interprété.

Disons enfin, que dans l'ensemble le peintre suit bien l'iconographie des livres de Job byzantins. Il s'y ajoutent beaucoup de détails nouveaux et l'on développe certains épisodes, mais ce sont là des innovations qui restent assez fragmentaires. Autant que nous avons pu nous en rendre compte, l'illustration du livre de Job est d'ailleurs beaucoup plus rare et moins détaillée dans les manuscrits latins.

35. Voir, par ex., le fol. 146 r.

36. Le pignon gothique qui apparaît ainsi dans le fol. 9 v. (fig. 24) est accolé à une simple maisonnette, et il est difficilement identifiable quant à sa forme. On voit mieux tout ce qui sépare une telle représentation de celle de n'importe quel manuscrit occidental

lorsqu'on compare le pignon du fol. 9 v. du Job 135 à celui du fol. 45 v. du Bréviaire de Belleville (Lat. 1083), par exemple.

37. Le plus souvent on voit des églises de type basilical à une nef, autrement dit, une maison à toit surmonté d'une croix, comme sur le fol. 196 r., par exemple.



FIG. 27. — Carthage, pavement, chasse.

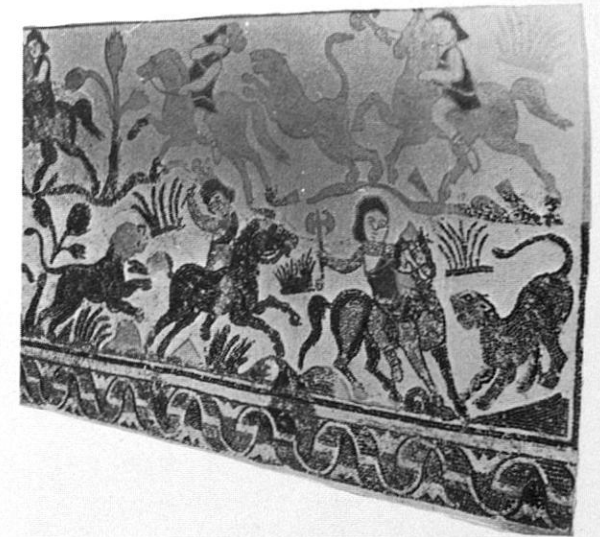


FIG. 28. — Carthage, pavement, chasse.

La conclusion à laquelle nous aboutissons ainsi comporte des éléments certains et d'autres qui le sont moins. Ce qui semble certain, est l'origine des modèles dont s'est servi le miniaturiste. Abstraction faite des enluminures dont l'exécution est particulièrement négligée, l'art du Job 135 rappelle d'assez près les œuvres de l'école dite « franco-italienne ». Celle-ci fleurissait aussi bien en Lombardie et en Italie centrale (Pise, Sienne) qu'au Sud-Est de la France, et envoyait ses artistes jusqu'à la cour de Bohême. Les fonds non



FIG. 29. — Paris, B.N., Gr. 135, fol. 134 r. (cl. B.N.).



FIG. 30. — Paris, B.N., Gr. 135, fol. 20 r. (détail)
(cl. B.N.).

FIG. 31. — Paris, B.N., Psautier de Saint-Louis,
lat. 10434, fol. 10 r. (cl. B.N.).



recouverts, la peinture trop rapide et sans éclat, ainsi que le dessin assez sûr qui caractérisent certaines pages de notre manuscrit, font plus particulièrement penser à des enluminures d'Italie Centrale du XIII^e siècle, tel que l'Exultet n° 3 du Museo Civico de Pise, par exemple. Il n'est pas indifférent de se rappeler à ce propos, que Pise avait des rapports particulièrement suivis avec Byzance à l'époque des Paléologues, et que Sienne était le dernier centre artistique italien qui abandonna la fameuse « maniera greca ».

Ce qui me paraît moins évident est la nationalité, ou plus exactement la formation de l'artiste qui a enluminé notre manuscrit. Nous avons déjà établi au début de cet article, que Mistra était vraisemblablement le lieu où le Job 135 avait été enluminé (voir pp. 210-211). Mais s'agissait-il d'un peintre grec qui utilisait des modèles occidentaux et fréquentait des artistes étrangers, ou d'un peintre d'origine latine qui résidait à Mistra comme tant d'autres de ses confrères ? La question semble difficile à trancher. Les éléments gothisants et les éléments byzantins ou antiques que l'on trouve dans ces enluminures rendent les deux hypothèses possibles. J'aurais pourtant tendance à croire, que l'enlumineur du livre de Job était un grec intéressé par les œuvres de l'Antiquité comme cela était courant à l'époque des Paléologues ; l'originalité de son cas serait d'avoir eu recours à des monuments — tels que les mosaïques de pavement — auxquels on ne pense généralement pas à propos de la peinture du XIV^e siècle. Il semble avoir été, par ailleurs, suffisamment familiarisé avec les formes gothiques pour pouvoir les reproduire avec plus ou moins de fidélité ; mais l'on peut affirmer qu'il était inapte à comprendre l'esprit des œuvres qu'il copiait, d'où ses hésitations et de nombreuses maladresses. Tout compte fait, la nationalité de l'artiste n'a pas une très grande importance. C'est le mélange, et parfois la fusion des deux traditions, l'occidentale et la byzantine, en

terre grecque qui nous intéresse ici, car tous deux n'auraient jamais eu lieu à une autre époque qu'à celle des Paléologues. Le Gr. 135 est un des rares exemples qui témoignent de l'utilisation d'éléments gothiques dans une œuvre destinée à la clientèle grecque. Ainsi ce manuscrit nous permet de penser qu'au moment où un Paolo Veneziano empruntait certaines données à la tradition byzantine pour les intégrer ensuite à sa propre vision du monde, des grecs vivant dans un milieu cosmopolite, comme il en existait à Mistra, ou des italiens enracinés en terre byzantine, opéraient des transformations et des emprunts analogues mais dirigés en sens inverse.

Avant de tirer des conclusions plus générales, examinons encore rapidement quelques manuscrits grecs du XIII^e et du XIV^e siècle dont les enluminures sont fortement marquées par le style gothique.

En premier lieu il faudrait citer un manuscrit illustré profane du début du XIV^e siècle, qui porte le nom de son auteur et dont le texte constitue un recueil de recettes et d'informations médicales : le Nicolas Mirepsos (Paris, B.N. gr. 2243). Parmi de nombreux folios richement ornements, deux miniatures à pleine page attirent plus particulièrement l'attention. Elles sont entièrement dessinées à la plume et enluminées de jaune, de vert et de rouge, alors que le fond n'est pas coloré. La plus intéressante de ces enluminures représente une sorte de glorification des vertus de la médecine et de la pharmacie. Elle est composée de deux sujets différents qui se relient probablement dans l'esprit de l'enlumineur. La partie supérieure de la page est occupée par une *Déisis* sur laquelle on reconnaît le Christ entouré de la Vierge, de saint Jean et de deux anges ; plus haut se dessine un segment du ciel avec la colombe du Saint-Esprit, des arbres et des rochers. Cette image est appelée à donner à l'autre (en dessous) toute sa valeur, en suggérant un lien entre les miracles du Saint-Esprit et les soins médicaux, plaçant ceux-ci d'emblée sous la protection divine. La seconde image (fig. 26) représente un médecin somptueusement vêtu, plus grand et plus intensément enluminé que les autres figures de la composition. Il tient une fiole destinée à ses deux clients — un malade et un estropié, qui se tiennent debout devant lui. Un troisième malade attend assis, tandis qu'un pharmacien ou un aide apporte des remèdes, et qu'une femme en broie d'autres dans un mortier. Dans l'angle gauche de la composition apparaît une étagère avec des rayons sur lesquels s'alignent les médicaments.

Les costumes, les coiffures, les proportions allongées, les attitudes des personnages rappellent les miniatures latines. Le sujet lui-même a été maintes fois représenté dans des œuvres occidentales.

On commence par le trouver dans la crypte de la cathédrale d'Anagni (vers 1255)³⁸ sous une forme un peu différente, puisque ce sont deux médecins de l'Antiquité, Gallien et Hippocrate qui sont représentés en train de discuter, mais tout l'attirail des fioles et des boîtes rangées le long des murs y figure déjà. Au XIV^e siècle les représentations de pharmacies se multiplient en Occident, car les traités de médecine y sont très répandus à partir du XIII^e siècle. Une traduction française de la « Chirurgie » de Roger de Salerno enluminée vers 1300 (Ms. Sloane 1977 du Brit. Mus.) montre, sur le fol. 49 v., l'intérieur d'une pharmacie avec les fioles et des bocaliers rangés sur une étagère dans la partie gauche de l'image, et le pharmacien avec un autre personnage discutant dans sa partie droite comme sur notre miniature. Cette image a également un prolongement en hauteur, mais il ne s'agit que d'une représentation de l'extérieur de la pharmacie qui ressemble à un château fort. On ne saurait

38. A. GRABAR et C. NORDENFALK, *La Peinture romane*, Genève, 1958, p. 61.

attribuer aux deux images une grande similitude de style, bien que les taches rouges sur les joues et le contour très fin les caractérisent toutes les deux.

D'autres représentations de ce genre se trouvent en grand nombre dans les différentes versions du *Tacuinum Sanitatis*, ce traité de médecine traduit de l'arabe qui connut un si grand succès à l'époque³⁹. La différence essentielle entre la représentation de la pharmacie dans le manuscrit gr. 2243 de la B.N. et toutes les images occidentales auxquelles nous l'avons comparée, réside dans la façon de représenter l'intérieur. Dans les miniatures françaises et lombardes on voit chaque fois une figuration correcte de l'intérieur, alors que le Nicolas Mirepsos se borne à représenter l'étagère avec les fioles ; le reste du fond demeure vide, et sur le sol poussent des fleurs. Autrement dit : aucune différence ne distingue la représentation de l'intérieur de celle de l'extérieur, comme l'avait admise l'esthétique byzantine.

Dans le même Nicolas Mirepsos plusieurs images seraient encore à citer, et surtout celle de l'Annonciation (fol. 11 v.). L'archange et Marie y sont presque réduits à des ornements ou, en tout cas, à des figures complémentaires qui s'ajoutent à un grand arc décoratif qui pourrait figurer un portique. Le manuscrit abonde de ce genre d'ornements abstraits et le frontispice (fol. 2 v.) en est un des plus beaux exemples. Ajoutons à cela de nombreuses tresses souvent agrémentées de têtes de dragons et de queues de serpents. Le coloris, les motifs décoratifs tressés, la façon de représenter les visages (avec des taches roses sur les joues), le type même de ces visages et d'autres détails plus difficiles à définir, permettent de supposer que l'original qui a servi de modèle au Nicolas Mirepsos (exécuté pour l'évêque d'Athènes à l'époque de la domination catalane) provenait d'Italie Méridionale.

Mentionnons encore un manuscrit gréco-latin bien connu du XIII^e siècle, le psautier Hamilton⁴⁰, où l'influence occidentale n'apparaît que sur certaines pages, et en particulier sur l'enluminure du frontispice. On y voit une famille de huit personnes agenouillées devant l'icône de la Vierge Hodighitria à l'intérieur d'un petit édicule, dont la façade représente une sorte de grille ornementée. Le toit pyramidal de l'édicule se termine par une statue du Christ, exemple unique dans l'art byzantin. Le dallage figuré en perspective, et la façon d'indiquer la profondeur par les deux lignes fuyantes du plafond rappellent nettement des modèles occidentaux.

Des bandeaux décoratifs gothiques se trouvent enfin dans deux recueils d'Homélies de Saint-Grégoire de Nazianze, à la Bibliothèque Nationale de Paris, le gr. 541 et le gr. 522, de même que dans les Opuscules théologiques (Paris, B.N. gr. 828)⁴¹. Comme l'a récemment exposé M. Grabar, le Skilitzes de Madrid n'est pas non plus dépourvu d'influences occidentales assez apparentes.

Ces exemples en appellent d'autres que l'on trouve à la même époque à Byzance dans des catégories d'œuvres différentes, et je voudrais au moins en mentionner quelques-uns, afin de mieux encadrer mon sujet. À côté de la façade du château des despotes de Mistra (reconstituée par M. Orlandos)⁴², des clochers des églises de Mistra, des sculptures très influencées par le gothique provenant d'un monument funéraire, actuellement au musée d'Athènes et publié par M. Xyngopoulos⁴³, du décor sculpté de l'église d'Arta⁴⁴, de la dalle

39. TOESCA, *op. cit.*, fig. 274, 275, 284.

40. Berlin, Musée de l'État (Kupferstichkabinett, 78 A 9), cf. J. TIKKANEN, *Die Psalterillustration im Mittelalter*, Helsingfors, 1895, p. 13 pl. VI. A. GRABAR, *L'iconoclisme byzantin*, Paris, 1957, p. 202, fig. 1.

41. Des reproductions de ces manuscrits dans : EBER-SOLT, *op. cit.*, pl. LXVII, LXXII, LXXIII.

42. *Archéion*, III, 1937, fig. 36.

43. Φραγκοβυζαντινά γλυπτά ἐν Αθῆναις, in *Ἀρχαιολογικὴ Εφημερίς*, Athènes, 1932.

44. Ἡ παραγορητισσα τῆς Ἀρτῆς, Athènes, 1963.

funéraire d'une princesse de Morée trouvée à Andravida, dont l'art composite reste difficile à définir (publiée par M. Bon)⁴⁵, je voudrais encore souligner la ressemblance étonnante d'une tête d'apôtre qui décore un monument funéraire Paléologue provenant de l'église de Constantin Lips⁴⁶ (conservée actuellement au Musée de Constantinople) avec certaines sculptures de la cathédrale de Reims.

Il y aurait également à tenir compte de nombreux phénomènes trahissant une influence occidentale dans des œuvres exécutées à la périphérie du monde byzantin, et plus particulièrement dans les pays slaves, mais une telle recherche nous éloignerait trop de notre sujet, de même qu'il élargirait dangereusement le champ de nos investigations.

On pourrait enfin s'étonner de ne trouver nulle mention ici de deux acathistes grecs enluminés au XIV^e siècle — celui de Leningrad et celui de l'Escorial. Mais ces manuscrits nous semblent appartenir à une autre catégorie d'œuvres. À en juger d'après les ornements qu'on observe, ils ont dû être exécutés en Italie pour une clientèle grecque.

Pour conclure, je voudrais dire quelques mots sur la qualité et l'importance des peintures de style gothique dans les manuscrits grecs. Quelle que soit la qualité des œuvres analysées plus haut (et nous avons vu que souvent elle était inégale) leur art gothisant représente une faille dans la solide structure de l'esthétique byzantine. Pour la première fois, l'art byzantin d'une certaine période (celle des Paléologues dans le cas présent) ne se définit pas seulement par les innovations stylistiques et iconographiques qui le caractérisent, mais aussi par le refus soudain d'appliquer le même langage plastique à toutes les catégories d'œuvres d'art, et de renoncer ainsi à un langage plastique strictement unifié. Au lieu de faire évoluer d'anciennes formules on ose à l'occasion, en emprunter à des traditions artistiques étrangères. Ces audacieuses innovations se produisent le plus souvent lorsqu'il s'agit d'œuvres profanes ou frôlant le domaine du profane⁴⁷. Ces œuvres reflètent alors la situation politique et économique de Byzance après les Croisades, avec les colonies vénitiennes, pisanes et génoises implantées à Constantinople, les Latins occupant divers territoires byzantins en Grèce, et les mariages fréquents entre les familles princières des royaumes latins et les nobles byzantins.

Aussi peu nombreuses que soient dans l'ensemble les œuvres qui trahissent cet état de choses, elles ont tenu une certaine place dans l'art des Paléologues, et c'est ce qui nous a mené à consacrer à ces œuvres gothisantes une partie de notre recherche générale sur la peinture byzantine à l'époque des Paléologues.

Paris.

Tania VELMANS.

45. Dalle funéraire d'une princesse de Morée (XIII^e s.), in *Monuments et Mémoires...*

46. C. MANGO, *The Monastery of Lips and the burials of the palatolog i Theodore Maeridy*, in *DUMBARTON, Oaks Papers*, n° 18, fig. 36.

47. Il faut se rappeler, à ce propos, que les illustrations du Livre de Job, par les thèmes qu'elles avaient à traiter, ouvraient la porte à des sujets profanes. Le livre de Job, on s'en souvient, s'inspire du roman moralisant hellénistique.

Je tiens à remercier ici MM. A. Grabar, O. Demus et H. Belting de leurs remarques suggestives lors de l'exposé oral de ce texte au Congrès International des Études Byzantines à Oxford.

MÉLANGES

DREI « KOPTISCHE » ANTIKENKOPIEN *

Victor H. ELBERN

Zu Anfang des Jahres 1965 tauchte im Kunsthandel ein interessantes, als koptisch bezeichnetes Holzrelief mit der Darstellung eines Amazonenkampfes auf (Abb. 1)¹. Es handelte sich um eine schmalrechteckige Platte von 36,5 cm Breite und 15 cm Höhe, aus unbezweifelbar altem Holz mit glatter Rückseite. Die Bildfläche ist von einer schmalen, stegartigen Rahmung eingefasst, die stellenweise ausgebrochen ist. Die Ecke oben rechts ist vollständig ausgebrochen, mit unregelmäßiger Bruchfläche. Die Darstellung selber zeigt einen nackten Krieger im Kampf gegen eine voll gewandete Amazone, während am linken Bildrande ein Krieger verwundet niedergesunken ist und von einem Kameraden beschützt wird. Das Relief ist in der Behandlung der figürlichen Teile von guter Qualität. Es erweckte besonderes kunstgeschichtliches Interesse, da als Provenienz die Stätte des antiken Antinoë in Mittelägypten bzw. das in den letzten Jahren durch sehr reiche Funde koptischer Plastik bekannt gewordene Sheik Ibâde angegeben war.

* Die hier veröffentlichten Gedankengänge sollten ursprünglich am 8. März 1966 der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin vorgetragen werden. Sie wurden jedoch zugunsten eines anderen Themas zurückgestellt und schließlich, bereichert um die Stellungnahme zu einem inzwischen erschienenen Aufsatz (vgl. Anm. 4), am 29. März vorgelegt. Für Rat und Hilfe habe ich insbesondere den Herren Prof. Dr. A. Greifenhagen, Prof. Dr. Goethert und Prof. K. Parlasca zu danken.

1. Der Besitzer des Reliefs gab in zuvorkommender Weise die Erlaubnis, es bekannt zu machen, wofür ihm auch hier gedankt sei.



ABB. 1. — Holzrelief mit Amazonomachie. Angeblich aus Sheik Ibâde (Mittelägypten) (Privatbesitz).

Auch vom Ikonographischen her erschien das Stück als bemerkenswert und wichtig, weil seine Darstellung — wie rasch erkannt wurde — aufs genaueste übereinstimmt mit einer Szene aus dem Fries der Amazonomachie am Tempel in Bassae-Phigalia (ca 420 v. Chr.). Die betreffende Reliefplatte befindet sich im Britischen Museum zu London und trägt die Nummer 540 (Abb. 2)². Ein genauerer Vergleich ergibt, daß es sich bei dem Holzrelief zwar um eine ikonographische Kopie des Marmorreliefs handelt, daß der künstlerische Stil des jüngeren Werkes aber deutlich abweicht. Vor allem fiel von Anfang an auf, daß die dem klassischen Vorbild nacheifernde Modellierung der Körperpartien in deutlichem Gegensatz steht zur Gewandbildung, die auf dem Holzrelief mit streifigen, parallelgeführten Falten ganz in die Fläche eingebunden ist. Gerade diese Eigentümlichkeit trägt zum « koptischen » Charakter der Schnitzerei bei. Dazu kommt ferner die Eigenart der Wiedergabe der Augen wie der Köpfe insgesamt. Die Gesichter weisen teilweise sogar negroide Züge auf, beispielsweise bei dem verwundeten Krieger in der linken unteren Ecke. In all diesen Zügen würde sich die Adaptation des Bildmotivs an den Stil des neuen, « koptischen » Kunstkreises widerspiegeln.

Offensichtlich gibt das Holzrelief aber auch einen vollständigeren Zustand der Szene wieder, als er auf dem Marmorrelief angetroffen wird. Die dort zerstörten Köpfe und andere Einzelheiten erscheinen in der Schnitzerei gut erhalten. Nun lassen sich einerseits manche dieser Details motivisch und stilistisch nur schwer erklären, während andererseits manche Beschädigungen am Londoner Originalrelief in sehr überraschender Weise in der « koptischen » Wiederholung der Szene wiederkehren. Beispielsweise ist der auf den Boden aufgestützte Arm des verwundeten Griechen auf beiden Reliefs an der gleichen Stelle beschädigt, die Schulterpartie mit der stützenden Hand des stehenden Hopliten auf beiden verunklärt. Der von dem letzteren gehaltene, auf dem Marmorrelief in starker Verkürzung gegebene Schild hat auf dem Holzrelief keinen Handgriff, er scheint sogar als Bogen mißverstanden zu sein. Das rechte Bein des Liegenden ist abgebrochen, offensichtlich ein Mißverständnis der scharfen Abwinkelung dieses Beines auf dem Marmorrelief. Die Armpartie des gegen die Amazone ausfallenden Griechen in der Mitte des Bildes ist auf dem Londoner Original so stark beschädigt, daß eine Rekonstruktion nicht leicht vorstellbar ist. Man möchte sie sich jedoch auf keinen Fall so denken, wie sie auf dem Holzrelief angegeben ist, wo der angreifende rechte Arm von Faltenzügen umwickelt, teilweise auch ausgebrochen ist, so daß eine sinnvolle Aktion überhaupt nicht mehr abgelesen oder ausgedacht werden kann. Dem linken Fuß des gleichen Kriegers fehlt eine Stütze, die auf dem Marmorrelief mit einer Bodenwelle angegeben ist. Schließlich erscheint auch die Amazone weitgehend mißverstanden. Die schwellende Körperlichkeit der marmornen Relieffigur ist unterdrückt zugunsten des streifigen Gewandes, dessen ausführende Zipfel einen übertriebenen Bildanspruch erheben. Der über den Kopf erhobene rechte Arm, dessen Abwehrgeste am Original sehr gut deutlich wird, ist auf dem Holzrelief ohne Sinn. Die geballte linke Hand des Mädchens endlich, die am Original plastisch aus dem Relief vorragt und ursprünglich wohl eine Waffe hielt, schwingt auf dem Holzrelief einen Gewandzipfel, der auf der Marmorplatte im Hintergrund sichtbar wird. Die Bodenwelle, auf der die Amazone steht, bricht in beiden Reliefs, zusammen mit dem Fuß, an der gleichen Stelle ab.

Aus der Übereinstimmung mehrerer wichtiger Fehlstellen an beiden Reliefs sowie aus der Fehlinterpretation von Einzelheiten an dem jüngeren, « koptischen » Werk geht deutlich hervor, daß nicht das originale Marmorrelief dem Schnitzer der Holztafel zugrunde lag, sondern daß die Szene über eine technisch abweichende Nachbildung vermittelt worden sein muß. Diese Nachbildung muß bereits einen beschädigten Zustand des Originalfrieses wiedergegeben haben. Die wesentliche Frage ist, ob die Vermittlung eines solchen Zustandes in antiker bzw. spätantiker Zeit stattgefunden haben kann.

Bevor diese Frage weiter verfolgt werden kann, ist darauf hinzuweisen, daß das Holzrelief mit der Amazonomachie nicht alleine steht. Es gehört stilistisch aufs engste zusammen mit einem zweiten Holzrelief ähnlicher Art, das einen Fries mit fünf Mänaden zeigt (Abb. 4). Das Stück ist 46 cm breit, wie das erste Holzrelief 15 cm hoch, hat jedoch oben abgerundete Ecken. Unterschiede zum Relief mit dem Amazonenkampf sind darin zu sehen, daß die Modellierung der nackten Körperpartien hier zarter

2. Für die Überlassung eines Fotos der Platte sei Mr. D.E.L. Haynes, Dept. Greek and Roman Antiquities des Britischen Museums, London, aufrichtig gedankt. — Zur Literatur cfr. zuletzt: H. KENNER, *Der Fries des Tempels von Bassae Phigalia*. Wien, 1946, Taf. 20. Zum

Thema des Amazonenkampfes allgemein vgl. E. BIELEFELD, *Amazonomachie*. Halle, 1951. — Bei der Beschaffung der beigezogenen Literatur waren mir die Herren Dr. Kunisch und Dr. Gehrig, Antikenabteilung der Staatlichen Museen Berlin, in dankenswert kollegialer Weise behilflich.

ist als dort, mit ausgesprochenem Gusto für die Nudität. Die Falten sind weniger in Streifen als in dünnen, nebeneinander gelegten Röhren mit kleinen runden Löchern an den unteren Säumen angegeben. Die Wiedergabe der Köpfe sowie der Augen jedoch steht derjenigen auf dem ersten Relief eher nahe. Als Provenienz der Mänadentafel, die kurze Zeit nach dem zuerst besprochenen Relief zur Kenntnis genommen werden konnte, ist der gleiche Ort Sheik Ibâde in Mittelägypten angegeben worden³.

Die ausführliche Beschreibung des Mänadenreliefs in einer ihm unlängst gewidmeten Veröffentlichung braucht nicht wiederholt zu werden⁴. Die fünf Typen der sogenannten Mänaden des Kallimachos, die auf ihr wiedergegeben sind, können unschwer in der späthellenistischen bzw. neu-attischen Kunst nachgewiesen, die Übereinstimmungen mit ihnen bzw. Abweichungen bis ins Detail verfolgt werden⁵. Wichtiger als die im Prinzip somit unschwer zu lösende ikonographische Frage sind im Zusammenhang der genannten Veröffentlichung der Tafel die sachlich-technischen Feststellungen, mit denen ihre materielle und künstlerische Originalität begründet wird⁶. Vom Material her aufschlußreich ist der Hinweis auf eine Ablauge des Holzes in neuerer Zeit, was auf eine ursprüngliche farbige Fassung schließen lassen soll. Ferner wurden Reste « fest mit der Reliefoberfläche verwachsenen Schmutzes » und ganz allgemein « Spuren der Bearbeitung » festgestellt⁷. Demgegenüber sind die Bemerkungen zur Stilerscheinung der Figurendarstellung von größerem Interesse. Zunächst erhellt daraus, daß eine stilistische Affinität zu den ikonographisch nahestehenden neu-attischen Reliefs nicht mehr gegeben ist, so daß eine zeitliche und räumliche Einordnung durch diese Beziehung nicht erleichtert wird. Die Überprüfung des weiteren stilistischen Umkreises früher koptischer Kunst, mit aller Akribie unternommen, fördert ebenfalls nur ein negatives Ergebnis zutage: eine ernsthafte Stilparallele zu dem Mänadenrelief kann nicht aufgewiesen werden, jedenfalls gibt es « nichts Verwandtes unter dem publizierten Material »⁸.

Als Anhaltspunkte für eine nähere Bestimmung der Entstehungszeit der Tafel bleiben daher nur zwei recht äußerliche Kennzeichen übrig: die rahmenden Pflanzen und die Frisuren der Mänaden. Dieses Ergebnis der weitausgreifenden Bemühungen der zitierten Untersuchung mag weniger entmutigend erscheinen, wenn man bedenkt, daß über die stilistischen Verflechtungen vor allem der frühen koptischen Kunst bisher nur wenig Klarheit geschaffen werden konnte. Immerhin begegnete der Versuch, etwa die reizvollen Entblößungen bei einigen der Mänaden auf indische Einflüsse zurückzuführen, sogleich berechtigter Skepsis⁹.

Den beiden Holzreliefs ist noch ein drittes Werk stilistisch angeschlossen worden, ein Marmorrelief, 25 × 16 cm messend, das « einen sitzenden Jüngling mit einer Schale zeigt, der einem Löwen den Kopf streichelt. Auch dieses Relief stammt aus Ägypten » (Abb. 5)¹⁰. Die Stilübereinstimmung, vor allem mit der Mänadendarstellung, ist in der Tat überzeugend. Man vergleiche dazu die dünnen, parallel verlaufenden Röhrenfalten, aber auch die Modellierung des Körpers mit derjenigen der Krieger auf dem zuerst vorgestellten Relief, sowie endlich die verwandte Bildung der Köpfe (vgl. Abb. 1). Das Marmorrelief ist besonders gut erhalten. Beschädigungen finden sich lediglich an einer belanglosen Randstelle sowie an der Schulter des Jünglings.

Das Motiv dieser Darstellung erscheint durchaus eigenständig. In Wirklichkeit dürfte es wiederum der griechischen Reliefkunst entlehnt sein. In dem ca 25 cm hohen, ziemlich schlecht sichtbaren und stark verwitterten Fries am Architrav des Lysikrates-Denkmal in Athen findet sich eine Gruppe, die in

3. Dem Besitzer dieses Stückes habe ich für die Überlassung einer guten Fotografie zu danken.

4. K. WESSEL, *Ein Mänadenrelief aus Ägypten*, in: *Pantheon* XXIV/1966, p. 108 ff.

5. W. FUCHS, *Die Vorbilder der neuattischen Reliefs*. Jahrb. d. Deutschen Archäolog. Inst. 20. Erg. Heft. Berlin, 1959, vgl. v.a. die Taff. 15 d, 16 c, 18, 19 b. — Die immer noch maßgebliche Typenreihe der Mänaden wurde aufgestellt von F. HAUSER, *Die neu-attischen Reliefs*. Stuttgart, 1889. Zu unserem Holzrelief vgl. die Typen auf Taf. II. (Nr. 25, 26, 27, 30, 31).

6. Die Anm. 4 genannte Veröffentlichung dient eingeständenermaßen dem Ziel, ursprünglich aufgetretene Zweifel an der Echtheit der Tafel auszuräumen. Vgl. ebda. Anm. 1.

7. Vgl. WESSEL, *Ein Mänadenrelief aus Ägypten*,

a.a.O., p. 111 Anm. 1. — Bei der mikroskopischen Untersuchung des Parallelreliefs mit der Amazonomachie wurde eine völlig gleichförmige, fein verfilzte Oberfläche festgestellt, übrigens auch auf den gebrochenen bzw. beschädigten Partien. Nach dem Urteil des Restaurators der Skulpturenabteilung der Berliner Museen, Herrn Arthur Kratz, dem ich für freundliche Mitwirkung bei dieser Untersuchung zu danken habe, könnte dies ein Indiz für künstliche Einwirkung auf die Epidermis des Reliefs sein. Farbspuren wurden nicht gefunden.

8. Ebda., p. 110.

9. WESSEL, *Ein Mänadenrelief aus Ägypten*, a.a.O., p. 110 und Anm. 22.

10. Ebda., p. 110, Abb. 3. — Das Relief wurde mir vom Besitzer freundlicherweise zugänglich gemacht, so daß es eingehend studiert werden konnte. Dafür sei verbindlichster Dank ausgesprochen.



ABB. 2. — Szene der Amazonomachie vom Fries des Tempels in Bassae-Phigalia (London, Britisches Museum).

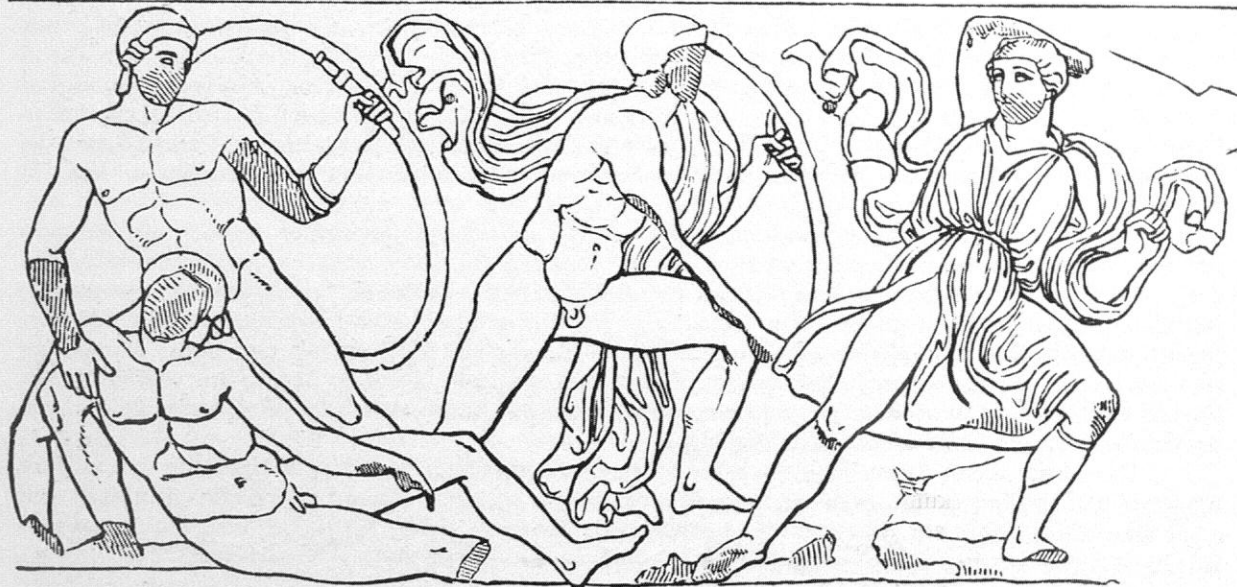


ABB. 3. — Nachzeichnung der Amazonomachie aus Bassae-Phigalia (Nach J. Overbeck).



ABB. 4. — Holzrelief mit Mänadenfries. Angeblich aus Sheik Ibâde (Mittelägypten) (Privatbesitz).



ABB. 5. — Marmorrelief eines sitzenden Jünglings mit Panther Angeblich aus Sheik Ibâde (Mittelägypten) (Privatbesitz).



ABB. 6. — Detail vom Fries des Lysikrates-Denkmal in Athen (Nach Brunn-Bruckmann).

der Haltung der Figuren und in der Disposition der Arme und Beine dem kleinen Marmorrelief aus Ägypten weitestgehend entspricht. Am Lysikrates-Denkmal ist Dionysos gemeint, der einen Panther speist und zugleich seinen Kopf streichelt (Abb. 6). In einigen Details, auch etwa in der aufrechten Haltung mit straffem Nacken, sind Unterschiede zum Holzrelief festzustellen. Aber die Herkunft des Bildtypus ist mit diesem Hinweis wohl eindeutig geklärt¹¹.

Die Gruppe der drei Reliefs ägyptischer Provenienz, in denen man einen « neuen Trieb griechischer Provinzialkunst am Nil » hat erkennen wollen, beginnt nun freilich fragwürdig zu werden. Auf der einen Seite ist es nicht möglich, überzeugende oder auch nur plausible Stilparallelen aufzuzeigen. Dem steht andererseits in eklatanter Weise die Möglichkeit gegenüber, alle drei Arbeiten mit griechisch-antiken Vorbildern in Beziehung zu setzen. Das ist an sich nichts Überraschendes, denn viele griechisch-hellenistische Motive sind in die koptische Kunst eingegangen. Dort sind sie allerdings in freierer Art, teilweise unter beträchtlichen Veränderungen, Form- und Sinnwandlungen adaptiert worden¹². In den Fällen des Amazonenreliefs sowie des weniger komplizierten Marmorreliefs aber handelt es sich um Kopien antiker Kompositionen. Und obwohl die gleiche Szene der Amazonomachie vom Tempel in Bassae-Phigalia nachweislich auf verschiedene andere Bildgestaltungen der griechischen Kunst eingewirkt hat¹³, läßt sich doch eine weitere Nachbildung von gleicher Treue der Kopie sonst nicht mehr nachweisen.

Es kommt hinzu, daß die Vorbilder der drei Bildmotive ganz verschiedenen Zeiten und Stilphasen der griechischen Kunst entstammen. Der Fries des Amazonenkampfes von dem entlegenen Tempel in Bassae gehört in das Ende des 5. vorchristlichen Jahrhunderts, das Relief vom Lysikrates-Denkmal am Abhang der Akropolis in das Jahr 334 v. Chr., die vergleichbaren Mänadendarstellungen gar zur neuattischen Kunst der spätgriechischen Antike. Es erhebt sich die Frage, ob das Zusammentreffen so heterogener Motive in der Spätantike, beispielsweise im koptischen Ägypten, wahrscheinlich oder überhaupt möglich sei. Es ist nicht leicht auszudenken, daß so verschiedene Bildvorlagen einem antiken Bildhauer zu Gebote standen, der sie in die künstlerische Sprache seiner eigenen Zeit übersetzt hätte, — in jene Sprache, in der die drei Reliefs als geschlossene Stilgruppe vor uns stehen. Man wird sich dabei an die oben zitierten Feststellungen eines hervorragenden Kenners koptischer Kunst erinnern müssen, daß eben diese künstlerische Sprache in nachantik-ägyptischer bzw. koptischer Kunst sonst nicht nachzuweisen ist, in dem bisher bekannten Bilde der Kunstentwicklung jener Zeit also als Fremdkörper dasteht. Von da her gewinnt die weiter oben formulierte Frage doppeltes Gewicht. Hinzu kommen schließlich die bereits bemerkten Unstimmigkeiten im Verhältnis der « koptischen » Kopien zu ihren antiken Vorbildern, aus deren fragmentarischem Zustand manches Mißverständnis mitübertragen worden ist. Es sei vor allem wieder auf das Relief mit dem Amazonenkampf verwiesen, dessen nachantike Herkunft aus diesem Grunde bereits vermutet wurde (vgl. Abb. 1-2).

Der Vorgang des Kopierens von Vorlagen aus den verschiedensten Zeiten der Antike, in unantiker Treue der Nachahmung, die bis zur Nachbildung von nachantiken Fehlstellen reicht, ist nur zu erklären aus den Möglichkeiten, die das « Musée imaginaire » neuzeitlicher Reproduktionstechniken erschließt. Wir glauben daher annehmen zu müssen, daß es sich bei den drei Bildwerken der erörterten Gruppe nicht um Schöpfungen der Spätantike handelt, sondern um Arbeiten jüngster Zeit, die man zusätzlich im Zusammenhang mit der Koptenmode der letzten Jahre sehen darf. Gleichwohl kann bereitwillig anerkannt werden, daß vor allem die beiden geschnitzten Arbeiten von guter, fast möchte man sagen verführerischer Qualität sind.

Wenn die damit zum Ausdruck gebrachte Skepsis gegenüber dem originalen Charakter der drei « koptischen » Antikenkopien Geltung beanspruchen und ganz ernst genommen werden soll, dann muß versucht werden, ihre Ableitung von antiken Vorbildern zu präzisieren und den vermuteten Vorlagen so nahe wie möglich zu kommen. Das Holzrelief der Amazonomachie, im Vergleich zum Londoner Original (Abb. 1-2), gibt am ehesten einen Anhaltspunkt, in welcher Richtung mit Erfolg gesucht werden

11. BRUNN-BRUCKMANN'S Denkmäler griechischer und römischer Sculptur, Taf. 488. — Den ersten Hinweis auf die Typenparallele verdanke ich der Liebenswürdigkeit von Herrn Dr. Jessen, Berlin.

12. Vgl. ein lehrreiches Beispiel bei K. WEITZMANN, Eine Darstellung der euripideischen Iphigenie auf einem

koptischen Stoff, in: Antike Kunst 7/1964, p. 42 ff.

13. Vgl. KENNER, Der Fries des Tempels von Bassae Phigalia, a.a.O., p. 46 f. führt als Beispiele an: die Verwundetenbergung vom Fries des Niketempels (London BM 421), die gleiche Szene vom Fries des Nereidenmonuments von Xanthos (London BM 857) u.a.m.

kann. Deutlich tritt aus der Gegenüberstellung zutage, daß dem Schnitzwerk nicht etwa ein Foto des Marmorreliefs zugrunde liegen kann. Die plastischen Werte des Originals sind so fein gestuft, daß der Prozeß der Umsetzung zu der ziemlich grob vereinfachenden Schnitzarbeit beträchtliche Schwierigkeiten mit sich gebracht haben würde. Nicht zuletzt ist auch zu bemerken, daß die Zeichnung der Gewänder am Marmorrelief — und in der fotografischen Wiedergabe — kompositionell wenig ins Gewicht fällt gegenüber der mächtigen Körperlichkeit der Figuren, während sie im Holzrelief stark hervortritt. Man möchte daher am ehesten an eine zeichnerische Bildvorlage denken. In der graphischen Wiedergabe plastischer Darstellungen können die feineren Stufungen nur vereinfachend wiedergegeben werden. So geschieht es zumal bei den im 19. Jahrhundert für archäologische Reproduktionen beliebten Umrißzeichnungen. Für eine Vorlage in graphischer Technik spricht auch, daß am Holzrelief das Verständnis für die Perspektive bzw. entsprechende Andeutungen fehlt. Man vergleiche den Schildrand des Kriegers links, dann das abgebrochene Knie des Verwundeten (das Bein ist in Wirklichkeit bildeinwärts abgewinkelt) und schließlich die völlig mißverständene Gewandschlaufe in der linken Hand der Amazone.

Die damit ausgesprochenen Vermutungen finden unschwer Bestätigung. In S. Reinachs « Répertoire des Reliefs » ist die Londoner Platte des Bassae-Phigalia-Frieses in einer Umrißzeichnung wiedergegeben, die trotz ihrer starken Verkleinerung eine weit nähere Beziehung zum Holzrelief aufweist als die Photographie. Sogar für die Wiedergabe der Köpfe finden sich Anhaltspunkte¹⁴. Es ist allerdings wohl kaum anzunehmen, daß die winzige Wiedergabe im « Répertoire » als Vorlage für den Schnitzer gedient habe. Bei J. Overbeck findet sich eine größere Umrißzeichnung des ganzen Frieses, mit der man dem vermuteten Zusammenhang gewiß näher kommt (Abb. 3). Außer diesen Zeichnungen finden sich im gleichen Bande modellierende Zeichnungen von Teilen des gleichen Frieses. Ihre Herkunft ist leider nicht näher angegeben. Eine Graphik dieser Art läßt sich mit einem hohen Grad von Wahrscheinlichkeit als die unmittelbare Bildquelle erschließen, die dem Schnitzer für die Herstellung des Reliefs der Amazonomachie im « koptischen » Stil zur Verfügung stand¹⁵.

Zu einem ebenfalls ganz überzeugenden, ja besonders treffenden Resultat führt die entsprechende Nachprüfung im Falle des Marmorreliefs mit Dionysos und Panther (Abb. 5). S. Reinachs winziger Abbildung¹⁶ gehen etwas größere und genauere graphische Wiedergaben des Frieses am Lysikrates-Denkmal in verschiedenen älteren Veröffentlichungen voraus¹⁷. Sie alle gehen zweifellos zurück auf die Rekonstruktion in Umrißzeichnung von J. Stuart und N. Revett, die unsere Gruppe sogar auf einem Einzelblatt wiedergibt¹⁸. Für eine Reproduktion im Relief eignet sich diese Umrißzeichnung freilich weit weniger gut als eine modellierende Rekonstruktionszeichnung des gleichen Bildmotivs, die wiederum in Overbecks « Geschichte der griechischen Plastik » abgebildet ist (Abb. 7)¹⁹. Die genaue Herkunft der Zeichnung ist nicht angegeben. Jedenfalls möchten wir glauben, darin die unmittelbare Vorlage des modernen Bildhauers nachweisen zu können. Bis auf die stärker stilisierte Fädelung des vom Felsen herabhängenden Gewandstückes und eine gewisse Umbildung des Kopfes nach den oben genannten Typen (vgl. Anm. 15) stimmen beide Bilder bis in die Einzelheiten überein. Die Zeichnung entspricht in der Technik übrigens genau dem Vorbild, wie es für das Holzrelief der Amazonomachie weiter oben angenommen worden ist.

Offen bleibt bisher die Frage nach dem Vorbild des Holzreliefs mit dem Mänadenzug (Abb. 4). Bisher konnte die Darstellung nur ganz allgemein zu den verbreiteten Typen der Mänaden des Kallimachos in Beziehung gesetzt werden. Gibt es auch für sie eine zeichnerische Vorlage von der Art, wie

14. S. REINACH, Répertoire des Reliefs Grecs et Romains I. Paris, 1909, p. 222, Nr. 17.

15. J. OVERBECK, Geschichte der griechischen Plastik (4. Aufl.), Bd. I. Leipzig, 1893, Fig. 131 (Süd 21). Zur Art der vorausgesetzten, zeichnerisch modellierenden Vorlage vgl. ebda. Fig. 132. — Für die Bildung der Köpfe hat der Künstler sich offensichtlich von wohl bekannten physiognomischen Typen anregen lassen, die v.a. dem « strengen Stil » angehören. Man vgl. die Köpfe der « Hockeyspieler » von der Basis im Athener National-Museum, eher noch den Apollo Strangford und insbesondere den Kopf des Epheben vom Sunion-Weihrelief. Vgl. R. LULLIES, Griechische Plastik. München, 1956, Abb. 58-59, 84, 92.

16. REINACH, Répertoire des Reliefs, a.a.O., p. 22.

17. Vgl. Denkmäler des klassischen Altertums, hrsg. A. Baumeister, Bd. I. München/Leipzig, 1887, p. 841 und H.F. DE COU, The Frieze of the Choragic Monument of Lysicrates at Athens, in: The American Journal of Archaeology VIII/1893, p. 42 ff., Taf. II-III.

18. J. STUART/N. REVETT, Die Alterthümer zu Athen. Leipzig/Darmstadt (o.J.), II. Theil, Lieferung XXIV, Pl. V. — Vgl. dagegen die archäologisch exakte Aufnahme des Zustandes bei E. HAWKINS, Description of the Collection of Ancient Marbles in the British Museum. London, 1842, Taf. XXIV.

19. Vgl. oben Anm. 15, Bd. II. Leipzig, 1894, Fig. 174 und p. 123.



ABB. 7. — Dionysos mit Panther, vom Fries des Lysikrates-Denkmal (Nach J. Overbeck).

genau überein. Auf der Marmovase gehören je zwei Bacchantinnen zusammen. Die weggelassene letzte Bacchantin (Nr. 32) trug wie die erste (Nr. 26) einen Thyrsos-Stab und schloß den Fries somit symmetrisch ab. Der Schnitzer des Holzreliefs hat seine reduzierte Gruppe dann zusätzlich mit Palmettenbäumen eingefasst.

Der Vergleich des Holzreliefs mit der zeichnerischen Wiedergabe des Frieses vom Marmorkrater Torlonia (Abb. 4-8) läßt die meisten der schon andernorts bemerkten Ungereimtheiten der Darstellung des Schnitzers verständlich erscheinen. Die Gewänder sind, der gröberen Holzschneidetechnik entsprechend, röhrenartig stilisiert, was schon weiter oben als eine charakteristische Stileigentümlichkeit des « koptischen » Meisters hervorgehoben wurde. Die Leiber erscheinen in der Schnitzerei wie in der Zeichnung gleichsam nackt, die anliegenden Gewänder verlieren sich auf dem Körper. Die auf dem Holzrelief rechts abschließende Rückenfigur ist schon in der Zeichnung leicht mißzuverstehen. Die bereits von anderen bemerkte Umwandlung eines in zwei Zipfeln ausfahrenden Schleierruches in einen Schlauch, bei der vorletzten Mänade rechts, wird ebenfalls von der Zeichnung her gut verständlich. Schließlich erklären sich auch die gereihten kleinen Löcher in den Gewandsäumen der geschnitzten Figuren aus

20. HAUSER, *Die neu-attischen Reliefs*, a.a.O., p. 13. Eine Nachbildung des gleichen Kraters, wahrscheinlich aus neuerer Zeit, ebda. p. 83, Nr. 13. — Der Krater ist flüchtig angeführt bei FUCHS, *Die Vorbilder der neu-attischen Reliefs*, a.a.O., p. 74, Nr. 8. — Zur Sammlung Torlonia cfr. den Katalog von P.E. VISCONTI

(1883), Nr. 421. — Summarische Abbildung des Kraters bei REINACH, *Répertoire des Reliefs*, a.a.O., III. p. 337, 2. — Unsere Abbildung ist entnommen dem Werk von T. PIROLI/G. ZOEGA/P. PIRANESI, *Li Bassirilievi antichi di Roma*, II. Rom, 1808, Taf. LXXXIV, Text dazu p. 177 ff.



ABB. 8. — Marmorkrater mit Mänadenfries, Nachzeichnung. Rom, Sammlung Torlonia, Villa Albani (Nach Piroli/Zoega/Piranesi).

den schlaufenartigen Faltenenden der gezeichneten Mänaden. Wenn nun auch kaum angenommen werden kann, daß gerade die hier abgebildete Zeichnung dem Schnitzer als unmittelbare Bildvorlage gedient hat: — sie steht dem « koptischen » Relief nahe genug, um dem Vergleich mit allen Konsequenzen Nachdruck zu verleihen.

Bei der Prüfung der drei « koptischen » Reliefs, die der Antike in so überraschender Weise nahe sind, dürfte kaum ein ungelöster Rest zurückgeblieben sein. Für jedes von ihnen konnte nicht nur ein antikes Vorbild aufgezeigt, sondern auch die — teilweise bis zu ausgefallenen Einzelheiten übereinstimmende — zeichnerische Vorlage nachgewiesen werden²¹. Für einen antiken Künstler sind die genannten Vorbilder, angesichts ihrer heterogenen zeitlichen und räumlichen Herkunft, unvorstellbar. Die Spätantike verfügte nicht über den Abbildungsschatz, der unserer eigenen Epoche selbstverständlich ist. Zusammen mit der Feststellung formaler und ikonographischer Mißverständnisse, die auf die unmittelbaren Bildvorlagen zurückgehen und mehrfach den nachweislich nachantiken Zustand der Vorbilder widerspiegeln, lassen sich von da her die drei Reliefs ohne jeden Zweifel als Machwerke unserer Zeit erweisen²².

Der einheitliche Stil der Reliefs macht sie als Arbeiten des gleichen Mannes kenntlich, dessen gute künstlerische Begabung und stilistisches Einfühlungsvermögen außer Frage stehen. Die etwas schönlich-weiße Art, in der vor allem das Marmorrelief gestaltet ist, eine Technik, mit welcher der Künstler besonders vertraut zu sein scheint, könnte auf italienische Herkunft schließen lassen. In diesem Lande stehen auch die alten archäologischen Abbildungswerke mit den eruierten zeichnerischen Vorlagen eher zur Verfügung als in Ägypten.

Nunmehr dürfte es reizvoll sein, nach weiteren Arbeiten solcher Art Ausschau zu halten, weniger um einen « neuen Trieb griechischer Provinzialkunst am Nil » klarer erfassen zu können, als der einfühlsamen Kopistenwerkstatt, aus welcher die drei erörterten Reliefs hervorgegangen sind, näher auf die Spur zu kommen.

Berlin.

Victor H. ELBERN.

21. Zeichnerische Vorlagen sind beispielsweise auch für Nachbildungen antiker Mosaikbilder nachgewiesen worden. Vgl. K. PARLASCA, *Mosaikfälschungen*, in: *Mitteil. d. Deutschen Archäolog. Inst., Rom*. Abt. 65/1958, v.a. p. 166, passim.

22. Vgl. hierzu einige andere, ebenfalls auf den Fries

von Bassae-Phigalia zurückgehende Arbeiten des 19.-20. Jahrhunderts in Catania, Patras und Warschau: P. CORBETT, *Echoes from Bassae*, in: *The Annual of the British School at Athens*, 60/1965, p. 156 ff. Als unmittelbare Vorlage konnte in diesen Fällen die zeichnerische (!) Rekonstruktion des Frieses durch John Henning (1823) nachgewiesen werden.

NOTE SUR L'ASCENSION D'ALEXANDRE EN ITALIE

par Georges DIMITROKALLIS

A l'article du professeur A. Grabar : « Images de l'ascension d'Alexandre en Italie et en Russie », présenté dans le *XAPICTHPION A. OPAANOY*, Vol. 1, Athènes, 1964, je voudrais faire quelques additions, c'est-à-dire, ajouter deux autres exemplaires romans d'Italie, assez peu connus.

Le premier se trouve sur la façade de la cathédrale de Fidenza (ex Borgo San Donnino) en Lombardie, daté du XII^e siècle. Le bas-relief était signalé au début de notre siècle par H. von der Gabelentz¹ et A. Venturi², correctement interprété. Plus tard, Arthur Kingsley Porter³, suivant la tradition locale et l'opinion de divers auteurs locaux, a écrit que le bas-relief représente « Berta che filava » : personnage de la légende. C'était une pauvre femme, qui pour gagner sa vie filait avec des quenouilles ; ou une paysanne, qui avait donné à la reine un fil très fin. Quoiqu'erronée, l'opinion de l'auteur américain a cet intérêt de nous montrer qu'en Italie, après l'époque médiévale, le sens véritable des bas-reliefs de l'ascension d'Alexandre s'était perdu.

A ce propos, rappelons qu'au début du XIX^e siècle, à Venise, le relief bien connu de l'Ascension d'Alexandre, qui se trouve sur la façade nord de Saint-Marc, passait pour une image de la déesse Déméter sur son char, cherchant sa fille Perséphone⁴.

1. *Mittelalterliche Plastik in Venedig*, Leipzig, 1903, pp. 127-128.

2. *Storia dell'Arte Italiana*, Vol. III, Milano, 1904, pp. 328, 769.

3. *Lombard Architecture*, New Haven-London, 1917, Vol. I, pp. 435-436 ; Vol. II pp. 191-192 ; Vol. IV, pl. 29-3.

4. F. SACCARDO, *Il viaggio di Alessandro*, « *La Basilica di San Marco* », Vol. I, Venezia, 1888-1892, p. 254.



FIG. 1. — Ascension d'Alexandre.
Cathédrale de Fidenza (phot. A. K. Porter).



FIG. 2. — Ascension d'Alexandre.
San Domenico di Narni (phot. G. Dimitrokallis).

Le bas-relief de Fidenza a été cité par Porter, Loomis⁵ et de Francovich⁶. Son art n'est pas byzantin, mais son iconographie suppose des relations avec quelque prototype byzantin. Toesca a cru que le bas-relief était byzantin⁷, — opinion que nous ne pouvons accepter.

Le second bas-relief se trouve à droite du portail roman de l'église San Domenico (ex Santa Maria Maggiore) à Narni, à 85 kms au nord de Rome. L'église n'a pas encore fait l'objet d'une publication. Elle doit dater du XII^e siècle. Son Ascension d'Alexandre a déjà été signalée par Rahn⁸, Loomis⁹ et Boffito¹⁰, mais sans description ni illustration. Alexandre se présente dans une corbeille, et ce détail, comme en général toute la composition, rattache cet exemplaire au groupe des Ascensions d'Alexandre qui se trouvent dans les cathédrales de Bâle et de Freiburg en Suisse, publiées plusieurs fois (Loomis, Kraus, Boffito, etc.). L'art du bas-relief, assez médiocre, est typiquement roman. Je crois utile de reproduire ici des photographies de ces bas-reliefs et surtout du second qui n'a jamais été publié.

Athènes.

Georges DIMITROKALLIS.

5. R.S. LOOMIS, *Alexander the Great's celestial journey*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», Vol. XXXII (1918), pl. II-N.

6. G. DE FRANCOVICH, *Benedetto Antelami, Architetto e Scultore e l'Arte del suo tempo*, Milano-Firenze, 1952, Vol. II, pl. 243.

7. P. TOESCA, *Storia dell'Arte Italiana*, Vol. II, Torino, 1927, p. 892.

8. R.J. RAHN, *Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz*, Zürich, 1875-76, p. 218, n° 3.

9. R.S. LOOMIS, *op. cit.*, p. 140.

10. G. BOFFITO, *La leggenda aviatoria d'Alessandro Magno nella letteratura e nell'Arte*, «La Bibliofilia», Vol. XXIII (Firenze, 1921-22), p. 270.

ÉTUDES CRITIQUES

par A. GRABAR

Hans BELTING, *Die Basilica dei SS. Martiri in Cimitile und ihr frühmittelalterlicher Freskenzyklus*. Wiesbaden, 1962.

En dehors de Rome, Cimitile (l'ancienne Nola), non loin de Naples, et plus près encore de Capua Vecchia et de Sant'Angelo in Formis, est une des très rares localités qui conservent un ensemble d'architectures, de mosaïques et de peintures pariétales, voire de revêtements de marbres polychromes, de la première époque chrétienne. Certes, tous ces vestiges du paléochrétien sont dans un état lamentable, et c'est ce qui explique le peu de place que, jusqu'ici, les monuments de Cimitile avaient occupé dans nos études. Les archéologues y accédaient d'ailleurs assez difficilement : d'abord parce que les ruines paléochrétiennes y étaient trop mal entretenues, puis parce que ceux qui en avaient dirigé les travaux de consolidation, de restauration et de fouilles, avaient gardé auprès d'eux pendant plusieurs décennies l'information recueillie au cours de ces travaux importants, sans les publier mais en interdisant aux autres l'accès des monuments et la consultation des notes prises pendant les travaux. M. Belting a été dans la situation de ceux qu'on invitait à attendre. Mais, pour sa part, il n'a pas attendu, et c'est ce qui nous vaut le livre que nous examinons.

Ce livre n'envisage qu'une catégorie très particulière des monuments de Cimitile : les peintures murales dont on trouve un certain nombre à l'intérieur d'un *cubiculum* funéraire paléochrétien qui au Haut Moyen Age avait été adapté au culte des reliques de martyrs anonymes et devint chapelle. Le *cubiculum* initial n'avait pas de peintures pariétales, ou du moins on n'en a trouvé aucune trace. Il semblerait que les murs de ce petit sanctuaire n'aient pas été peints aussi longtemps qu'il avait conservé sa fonction funéraire primitive, mais seulement lorsqu'on y déposa, à la fin du premier millénaire, des ossements de certains martyrs, contrairement à plusieurs caveaux funéraires creusés dans le sol, à côté de l'ancien *cubiculum*, et sous le sol de celui-ci, qui, eux, présentent des parois tapissées de peintures du cycle dit des catacombes. Nous n'insisterons pas sur ces peintures, très remarquables à bien des égards, mais releverons en revanche l'originalité de la situation, quant au caractère des monuments chrétiens de Cimitile. L'antique Nola était une ville industrielle et suffisamment opulente, pour compter parmi ses habitants des chrétiens qui, dès avant l'édit de Milan, faisaient décorer de peintures à personnages les *formae* sépulcrales qu'ils se faisaient à l'avance. Mais il y a longtemps que les dernières traces de ces *formae* auraient disparu, à Nola, comme ailleurs, si un grand seigneur de Gaule devenu évêque de cette ville de la Campagne n'avait été saisi par une véritable passion pour la mémoire d'un martyr local, saint Félix, et, au prix de frais énormes, n'y avait pas aménagé une église et plusieurs autres édifices culturels, autour du tombeau de ce saint, fermement décidé à faire de ce tombeau un lieu de pèlerinage de grande envergure. Le luxe des constructions et la publicité faite par cet évêque-poète, Paulin de Nola, devaient aboutir, et pendant les toutes dernières décennies de la Basse Antiquité, Nola attira de nombreux fidèles *ad limina* de saint Félix, — succès qui s'étendit aux premiers siècles du Moyen Age, à en juger précisément par l'aménagement en chapelle, vers le X^e siècle, d'un des *cubicula* du cimetière paléochrétien. Mais à cette époque le culte de saint Félix a dû se répandre dans les milieux franchement populaires, ce dont témoignent à la fois les récits des miracles dont se prévalaient les tenants du culte de saint Félix, et les fresques éditées par M. Belting. Considéré dans son ensemble, c'est un cas intéressant d'un culte — et d'un art qui s'en inspirait — qui, à l'origine, n'avait aucune raison de s'étaler au large, mais que l'initiative d'un grand admirateur, qui disposait d'une autorité nécessaire et de moyens considérables, réussit à faire fleurir, à l'égal des plus grands. Certes ce succès généralisé ne dura pas, mais le surcroît d'attention et de prestige dû aux initiatives du mécène doublé d'un évêque, empêcha les aménagements architecturaux de l'Antiquité à disparaître, avant d'être restaurés et remis

CHRONIQUE

L'ART BYZANTIN AU XI^e SIÈCLE

par A. GRABAR

Les organisateurs du XIII^e Congrès International des Études Byzantines, qui s'est tenu à Oxford, en Septembre 1966, plus attentifs à d'autres branches de ces études, n'avaient proposé aux historiens de l'art byzantin (qui constituaient plus de la moitié des congressistes) qu'un seul thème de discussion : l'art byzantin au XI^e siècle. Trois spécialistes choisis par le comité organisateur avaient été chargés de rédiger des rapports sur cet art et l'état actuel de son étude : M. K. Weitzmann a eu à présenter les miniatures et les icônes, M. Ch. Delvoye, l'architecture, Madame A. Bank, les arts mineurs. Le rapport de O. Demus sur les mosaïques et les fresques n'a pu être préparé à temps pour des raisons indépendantes de sa volonté, et M. M. Chatzidakis, chargé de remplacer M. Demus, en a été averti trop tard. Autrement dit, seuls trois aspects de l'œuvre artistique de cette époque ont reçu des réponses, avec l'accent posé sur les miniatures et les icônes (rapport principal). Un rapport de synthèse sur l'ensemble de cette œuvre n'a pas été prévu. Enfin, seuls les trois rapports ont été publiés, mais non pas les discussions, qui ont suivi leur présentation, à la séance plénière de la section d'histoire de l'art. Ainsi tout ce qui a été tenté alors, par les efforts conjugués de plusieurs spécialistes, pour compléter les rapports, en corriger les inégalités et essayer d'aboutir à un tableau d'ensemble équilibré ne sera consigné par aucun texte imprimé.

La notice que nous publions ci-dessous est destinée à remplacer, dans la mesure du possible, cette vue d'ensemble sur l'art byzantin du XI^e siècle que les Byzantinistes étaient en droit d'attendre des historiens de l'art réunis à Oxford.

I. Cadre géographique et historique.

Qu'entend-on sous « byzantin » et « XI^e siècle » lorsqu'il s'agit d'art ? L'art qu'on envisage a été pratiqué sur un territoire qu'on associe à l'Etat byzantin, soit qu'il s'agisse du territoire de l'Empire de Byzance, soit qu'on ait affaire à des régions où s'exerçait une influence de cet Etat ou d'une activité quelconque de la société byzantine. Au cours du XI^e siècle, la carte d'expansion de l'art byzantin subit des changements considérables à la suite d'événements politiques de portée générale : au début du siècle (après 1018), l'Empire reprend aux Bulgares, vaincus, la majeure partie de la péninsule Balkanique, et, la sécurité revenue, il s'installe définitivement à l'intérieur des terres proprement grecques que les invasions avaient rendues peu sûres. Mais en revanche, cinquante ans plus tard (défaite de Manzikert, 1071), les Turcs Seldjouks font perdre à Byzance la plupart de ses provinces d'Asie Mineure, et, sous la pression des Normands de Giscard (défaite de Bari, 1071), ils abandonnent le Sud de l'Italie. Autrement dit, dans la mesure où les activités artistiques dites byzantines étaient liées à l'Etat de Byzance, leur aire d'expansion était loin d'être la même, pendant tout le XI^e siècle. C'était même le siècle de la plus grande instabilité à cet égard (depuis que les Arabes avaient arraché à l'Empire ses provinces situées à l'Est de l'Asie Mineure).

Cependant si en Asie Mineure le retrécissement de l'aire d'expansion a dû être effectif (la destruction massive des monuments, par les vainqueurs hétérodoxes, rend difficile toute tentative de préciser le degré du recul des activités artistiques grecques et chrétiennes), la reconquête byzantine, du côté bulgare, n'a peut-être pas apporté de changements bien notables, étant donné que l'Etat bulgare, avant sa chute, avait favorisé un art d'inspiration byzantine. Le retour des Byzantins avait fait disparaître

les mécènes royaux bulgares, mais n'a pas dû changer le genre d'activités artistiques, qui restait d'inspiration byzantine. Il est possible que, en matière d'art, la chute de la Bulgarie a eu des répercussions plus spectaculaires en Grèce proprement dite, qui a commencé à se couvrir de monuments après les victoires de Basile II et le fameux triomphe qu'il célébra sur l'Acropole.

Autre correctif au témoignage des frontières politiques qui se déplacent : tandis que l'Etat byzantin se rétrécit, les missionnaires byzantins convertissent les Russes, et gagnent par là, à l'aire d'expansion de l'art byzantin, le territoire immense de la Russie. C'est d'une façon analogue, par l'intermédiaire de l'Eglise, que cet art apparaît et étend son influence, en Georgie, bien au-delà des territoires d'Asie Mineure cédés aux Seldjouks, après Manzikert. Mêmes gains en Italie, malgré l'abandon par l'Empire de ses possessions en Italie. Mais à la faveur de certaines idées qui animent alors le monde latin (v. *infra*, p.), le Mont Cassin, haut-lieu du catholicisme d'alors, fait appel à l'art byzantin, tandis que toutes les cités maritimes d'Italie, qui prennent pied en territoire de l'Empire, et surtout Venise, cultivent des techniques d'art byzantines et se parent d'œuvres byzantines ou d'imitations de ces œuvres.

Autrement dit, la carte de l'expansion de l'art byzantin au XI^e siècle s'établit en tenant compte simultanément des frontières politiques de l'Etat byzantin et de certaines formes du rayonnement moral de Byzance au-delà des frontières politiques.

On a plus de peine à établir ce que l'art byzantin du XI^e siècle doit à ce qu'on appelle « le cadre historique ». Dans un pays de monarchie absolue, on pourrait s'attendre à une influence marquée des empereurs-mécènes, ou des dynasties. Mais aucun fait certain qui le confirmerait n'a été relevé jusqu'ici. Et si le style des miniatures qui remontent aux premières décades du siècle rappelle celui des œuvres de l'époque précédente, on ne saurait rapprocher ce fait de ce que la même dynastie des Macédoniens était restée au pouvoir jusqu'en 1028. On aurait autant de peine à reconnaître des traces du goût antique plus affiné chez les artistes qui travaillaient pour les Doukas, qui cependant étaient des disciples de Psellos. Enfin, il me semble impossible de trouver une communauté de goût ou d'inspiration dans les trois œuvres confectionnées dans l'entourage de Constantin IX Monomaque : une mosaïque votive à Sainte-Sophie, un manuscrit illustré, qui est au Sinaï et une couronne émaillée, à Budapest. Bref, si l'influence des monarques sur les œuvres qu'ils commandaient devait se manifester sûrement, nous ne disposons actuellement pas d'une information suffisante, pour en relever les effets.

Il est un autre domaine de l'histoire byzantine qui, au XI^e siècle, aurait dû avoir une action sur la pratique des arts : ce sont les guerres incessantes, extérieures et internes. On pense tout d'abord à une action négative : comment, en effet, l'insécurité, les inquiétudes, la peur, n'auraient-ils pas réduit les activités d'art ? Et dans les œuvres qu'on créait, malgré ces conditions défavorables, les malheurs du temps ne devaient-ils pas trouver une expression adéquate ? Mais en fait l'ampleur des activités artistiques ne semble pas avoir été moindre qu'à d'autres moments de l'histoire byzantine, et surtout, aucune de ces œuvres ne porte la moindre trace d'un désarroi ou d'une inquiétude quelconque. Au contraire, à aucun moment la sérénité et l'harmonie ne sont traduites d'une manière plus profonde que précisément au XI^e siècle. C'est plutôt cet équilibre esthétique qui demanderait une explication, étant donné les conditions de vie à Byzance, à cette époque (v. *infra*, à propos de l'objet d'art byzantin).

De nos jours, les historiens montrent un intérêt des plus vifs pour l'histoire sociale de Byzance, qui, au XI^e siècle, fait apparaître bien des changements importants : prédominance de la bureaucratie de la capitale et lente montée de l'aristocratie provinciale, terrienne et militaire ; cette tension sociale est inséparable d'un essor des villes byzantines qui commence précisément au XI^e siècle ; l'armée d'autrefois, recrutée dans les provinces, est remplacée par des mercenaires, — soldats chers et peu sûrs.

On aurait aimé trouver, dans l'art du XI^e siècle, des échos de ces événements ou tendances nouvelles dans l'histoire de la société byzantine. Mais, du moins dans l'état actuel de nos connaissances, on n'arrive à aucune observation valable de ce genre, et en particulier rien qui permettrait de reconnaître, dans des œuvres concrètes, des produits d'une classe sociale (noblesse constantinopolitaine et aristocratie militaire et provinciale, bourgeoisie montante). On ne trouve pas d'arts, porte-parole d'une classe ou d'une catégorie sociale déterminée, contrairement à ce qu'on trouve souvent en Europe occidentale (art de la France royale, art féodal, art monastique et art bourgeois, en Italie, en Allemagne et ailleurs), et également, en pays musulmans, Syrie, Turquie, Iran, — art des villes qui affirment leur essor économique. On réussit d'autant plus mal des attributions sociales des œuvres byzantines de l'époque envisagée, que les dédicaces et colophons y sont plus rares qu'ailleurs : c'est le règne de l'anonymat. Et comme il s'agit presque toujours d'un art à fonction religieuse, les chances d'y reconnaître des échos de caractère

social sont très faibles. Qui a commandé les architectures et les mosaïques de Daphni, de Saint-Luc en Phocide ? Y a-t-il lieu de supposer une inspiration sociale différente dans ces deux œuvres, à la fois semblables et distinctes ? Ces ressemblances et ces distinctions viennent-elles de ce que ces œuvres remontaient à des milieux sociaux différents ? Y a-t-il un moyen quelconque de reconnaître des traits d'origine impériale dans l'art de Nea Moni sur l'île de Chios, qu'une tradition tenace attribue à un empereur ? Devant ces incertitudes, on ne dispose pas de témoignages sûrs en nombre suffisant, pour tirer parti de l'information « sociale » que par exception tel monument peut nous apporter : une inscription nous certifie que l'église de la Vierge « tôn Kalkedôn » à Salonique a été édifée et décorée par un gouverneur de province. S'agit-il d'une œuvre de goût officiel et local, peut-être celui de la haute bureaucratie de Constantinople ? A vrai dire, rien ne nous autorise à répondre par l'affirmative plutôt que par la négative, et notre impuissance est d'autant plus grande que le fondateur de l'église de Salonique a été « catapan » en Italie byzantine, et que l'église a pu être construite après sa mort, par sa veuve (sur les préférences de laquelle on ne sait absolument rien, ni à titre individuel ni à titre social).

Ailleurs, des difficultés du même ordre tiennent à des caractéristiques courantes et essentielles dans la plupart des œuvres byzantines de ce temps : ces monuments sont petits, et leur réalisation par conséquent est à la portée d'un grand nombre (fournisseurs de fonds et techniciens d'art). Ce qui a son tour enlève souvent à l'historien un moyen de rattacher telle œuvre à un milieu social (à se rappeler que les princes étrangers, lorsqu'il leur est arrivé, au Moyen Age, d'imiter des sanctuaires de type byzantin, comme à Venise ou à Kiev, ont tenu à leur donner de grandes dimensions ; démarche qui a été fréquente, à toutes les époques de l'histoire de l'architecture chrétienne, depuis Constantin, en passant par Charlemagne et les empereurs ottoniens). A Constantinople, les fondations impériales du XI^e siècle ne se distinguent pas par leur échelle de ce que fondaient leurs sujets ; et cela nous prive d'un moyen de distinguer les entreprises artistiques des souverains et de la cour. Même difficulté mais qui vient du fait que les mêmes formes architecturales, les mêmes cycles d'images monumentales sont attribués aux églises de culte général, aux sanctuaires commémoratifs et aux églises monastiques. On reviendra sur cette unification des répertoires des formes et des cycles iconographiques. Mais dès maintenant relevons, comme une règle générale pour le XI^e siècle (v. *infra*, quelques exceptions, dans les manuscrits illustrés), que les Byzantins ont tenu à la brièveté de leur discours artistique qu'ils limitaient à ce qui leur semblait essentiel. Ils maniaient un petit nombre de types et de formes, de cycles d'images et de motifs à l'intérieur de chaque image et répétaient constamment ces formules très concises, lorsqu'ils passaient d'une catégorie d'objets à une autre : on retrouve les mêmes formes architecturales, appliquées à des édifices du culte à usage liturgique différent, et des cycles identiques, sur les murs des églises, dans les livres et sur les icônes. Cette méthode et la tendance à la concision extrême des moyens d'expression favorisent la ressemblance des œuvres et par contre excluent, ou presque, des caractéristiques particulières, qui seraient en mesure d'aider l'historien à rattacher chacune d'elles à un milieu social déterminé, et encore moins à un événement historique concret.

L'œuvre d'art byzantin de cette époque — bien plus qu'avant et après — est un domaine autonome qui ne laisse pas paraître les liens qui le rattachaient nécessairement à des individus, et à des groupes sociaux plus ou moins définis, et qui cherche même à atténuer les caractéristiques que la fonction de chaque création artistique impose généralement aux formes de celles-ci. On s'en étonne moins lorsqu'il s'agit de l'art religieux (quoique l'art religieux contemporain, en Occident, a été généralement plus spécifique quant à ses caractéristiques fonctionnelles et plus ouvert à des références au milieu social au sein duquel il s'était formé). Mais ce que nous savons de l'art profane byzantin du XI^e siècle nous fait soupçonner le même recours à des formules concises et une réserve surprenante vis-à-vis de la réalité ambiante.

Tout compte fait, il n'y a que la vie religieuse, et les activités intellectuelles, qui ne sauraient en être séparées, dont les apports à l'œuvre artistique peuvent être observés avec succès. Encore faudrait-il distinguer entre les faits très généraux qui définissent la vie religieuse quotidienne et les événements accidentels, telles que la lutte contre telle hérésie ou les poussées de querelles entre les églises. Il n'y a que les premiers et surtout le culte liturgique que l'art cherche à refléter. Tandis que rien, à ma connaissance, ne prouve que les Byzantins du XI^e siècle aient chargé l'art de faire écho à la rupture avec Rome, en 1054, ou à la condamnation des doctrines de Psellos, puis d'Italos. Le schisme de 1054 n'a même pas eu les honneurs d'une seule illustration dans le Skylitzès de Madrid richement enluminé. Tandis que du côté latin, jamais les commandes d'œuvres artistiques de caractère religieux qu'on passait

à Constantinople ne furent plus fréquentes que dans les décennies qui suivent immédiatement la rupture, et parmi les initiateurs de ces commandes on compte un abbé du Mont-Cassin qui était très au courant des affaires de l'Eglise : mais l'art ne semble pas avoir été compris alors dans le domaine où pouvaient s'affirmer les dissensions, entre Rome et Byzance (certes, le cardinal Humbert, l'un des principaux artisans de la rupture de 1054, reprochait aux Grecs de figurer le Christ mort sur la croix ; mais ce n'était qu'un malentendu, car dans son pays d'origine, l'Allemagne, et, à la même époque, on avait une prédilection particulière pour les images du Christ mort sur la croix). C'est d'une autre façon peut-être que la séparation des Eglises, et plutôt l'une des raisons profondes de celle-ci, a trouvé un certain reflet, et il en est de même pour les discussions autour de l'œuvre philosophico-religieuse d'un Psellos. Il ne semble pas que l'image ait été mise à contribution pour soutenir telle thèse ou telle pensée. Mais là encore, l'art a pu prendre position, mais à sa façon (v. *infra*).

De tous les auteurs byzantins du XI^e siècle, celui qui nous rapproche le plus du monde particulier des images de son temps, est le mystique Syméon le Nouveau Théologien. Successeur de Pseudo-Denis l'Aréopagite et de Maxime le Confesseur, il nous invite, comme les imagiers ses contemporains, à ignorer le monde matériel et à apercevoir des visions intelligibles à travers les évocations de l'histoire providentielle et des actes liturgiques. Les écrits de Syméon et les mosaïques ou peintures créés de son temps se tiennent régulièrement à distance de la réalité ambiante, et il est aussi superflu de la chercher dans ces images que chez ce mystique.

Tout compte fait, l'étude de son « cadre historique » se révèle peu satisfaisante, pour faire mieux comprendre l'art byzantin du XI^e siècle. Du moins lorsqu'on procède selon l'habitude, en partant de ce qui constitue ce « cadre ». Cependant, une démarche dans le sens inverse est également possible, et nous en proposerons un essai. Certes allant des œuvres d'art aux faits de l'histoire on ne saurait prouver plus de liens directs entre les deux qu'on en avait trouvé auparavant. Mais ce genre d'étude permet de mesurer l'écart entre la réalité et son reflet possible dans l'art, et d'observer les méthodes de cette interprétation. Les portraits officiels des empereurs et impératrices, assez nombreux pour le XI^e siècle, peuvent nous offrir une première série de figurations conventionnelles qui s'inspirent de la réalité historique. Elles ramènent les références à cette réalité, dans la mesure où elle est symbolisée par le souverain et la souveraine régnant, à un petit nombre d'actes jugés essentiels : couronnement par le Christ, triomphe à la guerre, portrait en majesté (trônant de face), quelquefois encadré des hauts dignitaires du gouvernement, prière et offrande perpétuelle à l'Eglise, légitimité du règne assurée par des liens de parenté (avec la dynastie des Macédoniens), successeurs de David et Salomon en tant que rois choisis par Dieu ; empereurs et rois vassaux.

Les mêmes personnages princiers réapparaissent dans les illustrations de la Chronique de Skylitzès qui ont dû être composées à la fin du XI^e siècle. Cette fois, ils sont évoqués à propos d'événements concrets. Mais cette fois encore on se sert de formules iconographiques conventionnelles, les images-types se substituant à l'imitation de la réalité. Ce qui distingue ces images des portraits officiels des monarques, ce n'est pas la façon de comprendre l'image, mais les formules auxquelles on recourt. Dans la seconde série, celle de la Chronique illustrée, le répertoire des formules conventionnelles est plus riche. Mais dans les deux cas, on en arrive facilement à se rendre compte de ce qui a été entrepris, pour traduire en images des événements de l'histoire réelle et en évoquer les acteurs.

Par analogie, on reconstitue mieux la voie que les artistes byzantins ont parcourue lorsqu'ils composaient leurs images religieuses. Là encore, ils ont fait appel à des types ou formules conventionnelles, que ce soit pour évoquer l'histoire providentielle à travers l'illustration de l'Ecriture, ou pour traduire une pensée à l'aide d'images tirées de l'Ancien ou du Nouveau Testament. C'est ainsi qu'un jeu des accents posés sur des illustrations de psaumes ou d'évangiles pouvait en faire des symboles du pouvoir suprême dans un Empire chrétien universel (thème qui nous rappelle que la scission entre Rome et Byzance, au milieu du XI^e siècle, a pour arrière-plan politico-religieux le rêve de l'Etat chrétien universel, dont les uns et les autres voulaient assurer la direction). C'est à l'aide d'autres accents qu'un choix particulier d'images donnait à un cycle évangélique la valeur d'une évocation de l'œuvre du Salut renouvelé à chaque messe, ou de celle de la liturgie que, sans discontinuer, les anges célèbrent au ciel. De pareilles intentions, certifiées par bien des textes anciens, expliquent la rigueur avec laquelle les artistes byzantins maintiennent la distance entre les visions qu'ils créent et l'apparence du monde matériel. Ayant à faire sentir l'irrationnel, tous ces artistes, même les plus sévères, font usage de formes qui remontent à l'art classique et à son esthétique. Mais ils le font avec plus ou moins d'insistance et de succès. Les formes classiques peuvent y être appelées à mieux exprimer des valeurs chrétiennes (beauté et harmonie expri-

mant le divin), et dans ce cas, par exemple à la fin du XI^e et au XII^e siècle, la recherche des artistes fait pendant aux doctrines des philosophes religieux contemporains, tel que Psellos, qui cherchaient à accorder Platon et le christianisme, la philosophie des anciens et la théologie byzantine.

Nous venons d'indiquer de quelle façon, en partant des œuvres d'art du XI^e siècle, on pouvait y reconnaître des reflets de la réalité ambiante, à savoir des événements qui marquaient la vie politique de ce temps, à Byzance, ou les événements au sein de l'Eglise, ainsi que les actes liturgiques courants et même les controverses nées des réflexions des penseurs byzantins. A aucun moment de sa longue histoire, l'art à Byzance n'a voulu se départir d'une haute spiritualité, tout en trouvant le moyen d'y amener des thèmes qui ailleurs entraînaient les arts à se mêler des choses temporelles et matérielles.

II. Œuvres d'art.

ARCHITECTURES.

Nous n'allons pas tenter ici un nouveau répertoire des édifices du XI^e siècle byzantin, conservés. Dans son rapport au Congrès d'Oxford, M. Delvoye en a dressé un qui, sans prétendre réunir tous les monuments connus, en cite un nombre suffisamment élevé, pour guider chaque chercheur. On devrait peut-être souhaiter que des listes de monuments de ce genre soient mises en valeur de trois façons différentes. D'une part, en faisant ressortir les caractéristiques de l'ensemble des édifices qui appartiennent à un pays, une province, une cité ; d'autre part, en isolant les œuvres datées ou datables avec une précision suffisante ; et en troisième lieu, en groupant les monuments qui sont des églises par types de plans et d'élévation. Ces trois recoupements distincts s'imposent, pour la clarté de l'étude, et ils doivent précéder toute recherche sur le tronçon de l'histoire de l'art de construire qui correspond au XI^e siècle. A côté des miniatures, il n'y a que les édifices ecclésiastiques qui nous sont conservés en grand nombre. L'historien aura à tenir compte de cette documentation abondante qui, tout en compliquant sa recherche, permet d'en augmenter l'intérêt.

Nous n'avons pas à revenir sur la distribution géographique des monuments de cette architecture (v. début de cette Notice). Disons seulement que, contrairement à l'époque précédente, c'est, en dehors de la capitale, la Grèce et les pays balkaniques qui fournissent la quasi-totalité des monuments du XI^e siècle. Au delà des frontières de l'Empire, le XI^e siècle ouvre un chapitre nouveau de l'architecture byzantine, celui de son rayonnement en Russie et en Georgie, et quelques exemples d'édifices, d'un art byzantin moins pur, en Italie méridionale et à Venise. Aux rares églises constantinopolitaines, routes délabrées, il faut joindre les restes de la plus célèbre fondation impériale du siècle, Saint-Georges des Manganes. Quant aux églises de Grèce, le retour de la sécurité au XI^e siècle qui débute par la chute de l'Etat bulgare, y favorisa les fondations. Des villes comme Castoria, comme Athènes furent alors dotées de plusieurs églises, et de grands monastères furent installés sur le continent et les îles.

Le tableau des types d'édifices qu'on trouve au XI^e siècle pourrait être conçu en tenant compte de l'histoire de leur emploi. Il y a d'abord les rares églises de types archaïques, c'est-à-dire constituées dès avant l'époque iconoclaste. Au XI^e siècle, on en maintient l'usage, ou on y revient, lors de la *renovatio* qui a suivi la défaite bulgare. Ce sont les églises en forme de basilique à toit de charpente, des rotondes, des églises monastiques en triconque. Mais la majorité des édifices ecclésiastiques adopte le type d'art en croix inscrite, entièrement voûté, avec coupole au milieu. Ce type d'édifice a été certainement défini dès le V^e-VI^e siècle, mais à la différence de ceux du premier groupe, c'est à partir du XI^e siècle surtout (avec quelques antécédents immédiats) qu'on le voit appliqué couramment et de préférence à tous les autres, quelle que soit la fonction liturgique ou sociale de l'église. Gabriel Millet avait proposé de distinguer deux variantes de ces édifices, en partant de certains détails du plan et du voûtement. Mais cette séparation est plutôt théorique et l'attribution des édifices concrets à « l'école de Constantinople » ou « de Grèce » appelle bien des réserves. On aimerait en savoir davantage sur le lieu et la date d'origine d'une version des églises en croix inscrite dont la coupole repose sur quatre trompes d'angle (tandis qu'ailleurs elle est posée sur des pendentifs). C'est là un type d'église qui apparaît précisément au XI^e siècle et jouit alors d'une vogue certaine (v. les trois églises de Grèce décorées de mosaïques du XI^e siècle). Il semble suivre un modèle constantinopolitain, qui aurait pu être le célèbre sanctuaire de Saint-Georges des Manganes, fondation de Constantin Monomaque (v. aussi l'église de Patleina près de Preslav).

L'étude historique de l'architecture religieuse byzantine est à ses débuts, et on ne peut, pour l'instant, qu'en souhaiter un progrès prochain. Ceux qui auront le courage de l'entreprendre, d'une façon plus approfondie, verront peut-être ce que j'observe en examinant un peu plus rapidement les édifices de cette époque, à savoir que, dans ce domaine, ce siècle n'a pas été créateur (sauf peut-être pour l'église à trompes d'angle), mais conservateur, et qu'il est probablement plus conforme à ses réalisations, en matière d'architecture ecclésiastique, de ne pas y chercher de traces d'une évolution systématique, entre 1000 et 1100. Ce qui n'exclut naturellement pas des changements qui se manifestent de-ci de-là, surtout lorsque l'on rapproche entre eux des édifices d'une même région (par exemple à Athènes ou dans la Magne). Mais ces changements ne se laissent pas inscrire sur une courbe évolutive quelconque. Je ne crois pas davantage qu'on puisse confirmer par l'examen des monuments que l'évolution de l'architecture du XI^e siècle est comparable à celle des idées, à Byzance, pendant la même période (Delvoye).

MOSAÏQUES.

Les mosaïques byzantines du XI^e siècle qu'on connaît sont toutes pariétales et appartiennent au décor des églises. Les icônes mobiles en mosaïques semblent être toutes postérieures. Il s'agit d'une technique très particulière qui fait usage de matériaux coûteux et demande des exécutants spécialisés. A l'époque envisagée, c'est à Constantinople qu'étaient fixés les principaux ateliers de mosaïstes. Paradoxalement, aucune décoration d'église en mosaïque, du XI^e siècle, ne s'y trouve actuellement. Mais une technique d'art dont des œuvres nous sont conservées à Venise, en Grèce, en Russie et en Géorgie n'a pu avoir pour centre principal que Constantinople.

Les mosaïques du XI^e siècle tapissaient parfois toutes les voûtes d'une église (Saint-Luc en Phocide, Daphni, Nea Moni à Chios, Saint-Marc de Venise) ou la paroi du chœur et les voûtes du milieu de l'église seulement (Kiev, deux exemples, Géorgie), ou les voûtes du narthex (Nicée, Dormition; le chœur y avait reçu des mosaïques antérieurement). Ailleurs, la mosaïque formait un panneau indépendant (Sainte-Sophie, image votive de Constantin Monomaque et Zoé). Là où les mosaïques n'occupaient qu'une partie des surfaces disponibles, on trouvait, pour garnir le reste, des revêtements en marbres polychromes, mais aussi des peintures figuratives. Dans les décorations où les mosaïques recouvraient toutes les voûtes, les murs droits sont recouverts de marbre sur toute leur hauteur.

Nous avons dit, au début de cette Notice, comment une décoration figurative dans les églises du XI^e siècle reflétait les offices célébrés dans ces locaux : des cycles d'images évangéliques y rappelaient que toute messe célébrée dans une église renouvelait l'œuvre du Christ sur terre. Tandis que d'autres images, celles-ci réunies dans le chœur, figuraient la fondation par le Christ de la communion, et rappelaient que la liturgie des anges au ciel était le modèle des offices célébrés ici-bas. A cela s'ajoute la symbolique de l'église-microcosme, où les images en mosaïques (et les peintures) sont distribuées de telle façon qu'elles représentent Dieu et les diverses catégories de saints, chacun installé dans la partie de l'édifice cosmique qui correspond à son lieu de séjour : le Pantocrator dans la coupole, puis les anges, puis les saints (la coupole symbolisant le ciel, et la nef, le monde terrestre). Ce schéma était appliqué avec une certaine souplesse, et n'était obligatoire que pour les sujets réservés à la coupole (Pantocrator) et à la partie centrale du chœur (Vierge, Eucharistie); le reste souffrait des modifications de détail, et pouvait être plus ou moins développé. Mais toutes les surfaces disponibles devaient être tapissées de peintures et se présenter en un ensemble harmonieux, aussi bien pour l'enchaînement des sujets iconographiques et leur cohésion, que pour les formes, équilibrées par elles-mêmes et adaptées à l'architecture. La concision des cycles et, dans chaque panneau, de la formule iconographique, était de règle, au XI^e siècle : on l'a dit déjà, au début de cette Notice. Complétons en ajoutant : pour mieux assurer une unité d'effet produite par l'architecture et les mosaïques (ou les peintures) qui la décorent, on soumettait le tout à une même cadence rythmique, on appliquait partout la même échelle aux figures, on faisait disparaître ou presque la troisième dimension, on évitait les mouvements rapides et brusques et on ne gardait que la figure immobile ou qui se meut lentement avec majesté, on multiplait les vides des fonds unis. Toutes ces caractéristiques apparaissent avant le XI^e siècle et ne disparaissent pas après sa fin. L'étude des mosaïques du XI^e siècle n'implique donc pas une recherche sur les origines de leur esthétique et des procédés de son application, ni une investigation sur les étapes d'une évolution, qui est absente, sauf probablement à la fin du XI^e siècle, lorsqu'on semble revenir à un goût

plus classique (Daphni), qui règnera au siècle suivant. On a eu tort d'expliquer le style schématique et linéaire de Saint-Luc par une date rapprochée de l'an mille : les peintures de cette époque dans les manuscrits gardent le plus de souvenirs de la Renaissance du X^e siècle. Mais on ne saurait davantage laisser sous silence ce fait capital : c'est au X^e siècle que ce style a atteint son « point d'équilibre », comme disent les biologistes. Tout comme pour l'architecture, ce qu'il convient de relever et d'étudier dans les mosaïques du XI^e siècle, c'est la façon dont on l'a appliqué à des situations d'espèce, les règles d'un art qui avait trouvé son équilibre.

PEINTURES MURALES.

Les peintures murales sont fragiles, par définition. Il est normal, par conséquent, qu'on ne dispose que d'un petit nombre de décorations peintes du XI^e siècle, et que celles qui sont conservées, le soient d'une façon incomplète, et en mauvais état. Exception faite de fragments insignifiants, on ne pourrait citer que les œuvres que voici : à Salonique, ce sont les peintures dans l'église de la Vierge « tòn chalkeôn » de 1028 (fragments importants) ; si on ne trouve plus rien à Constantinople (Claviho décrit des peintures, sur la façade et à l'intérieur de la Péribleptos, qui étaient du XI^e siècle), l'art de la capitale est représenté par des peintures à Sainte-Sophie d'Ohrid (vers 1040) et Sainte-Sophie de Kiev (même époque). A Kiev, c'est un ensemble de peintures, immense, mais en grande partie détérioré. Cycle profane unique, sur les murs des cages d'escaliers des tribunes. Moins nombreuses, celles d'Ohrid ont gardé leur fraîcheur, surtout les fresques du chœur. C'est encore l'art de la capitale ou celui de Salonique, qu'on relève à Bačkovo, en Bulgarie actuelle, couvent fondé par un grand chef militaire byzantin d'origine géorgienne. Les fresques de la chapelle cimetériale qui nous restent sont de la fin du XI^e siècle (après 1083). Les peintures sur les voûtes de la crypte sous l'église principale de Saint-Luc en Phocide sont certainement antérieures, et d'un art provincial.

Il n'y a que dans les chapelles rupestres de Cappadoce (où l'obscurité des grottes a contribué à la meilleure conservation des peintures murales), où l'on retrouve des ensembles plus ou moins complets. On y compte au moins six décorations peintes de cette époque (Sainte-Barbe de Soghanli, vers 1000 ; Qezlar Galesi (Gueuremé), vers 1050, et Qarabach Kilise (Soghanli), qu'une inscription date de 1060 environ. Je crois préférable de dater de la fin du XI^e siècle (plutôt que du XII^e), les trois chapelles dites Qaranleq, Elmale et Tchareqle.

A bien des égards — programme, distribution, style — les peintures murales sont étroitement apparentées aux mosaïques pariétales que nous venons de citer. Mais les décorations peintes présentent aussi certaines particularités : les images figuratives y occupent non seulement les voûtes, mais aussi les parois verticales ; disposant de plus de place, les peintres y déploient des cycles plus riches. Leur art est plus immédiat que celui des mosaïstes, et il peut être pratiqué avec moins d'expérience professionnelle que celui de composer des mosaïques. D'où, une variété plus grande, d'une province à l'autre, d'une génération à l'autre, voire d'une œuvre à l'autre. D'où également, des niveaux techniques et esthétiques très différents, depuis les peintures « folkloriques » jusqu'aux œuvres de maîtres (inégalités que les spécialistes de la mosaïque font éviter aux œuvres de cette technique). Ces conditions auraient dû permettre une évolution des peintures murales plus saisissables que pour les mosaïques. Mais la carence des monuments ne la fait apparaître qu'en Cappadoce, avec les trois décorations nommées en dernier lieu, qui annoncent le style des Comnènes, et le retour à plus de plasticité des formes. Autre séparation entre mosaïques et peintures murales que nous rend attentifs à l'influence des techniques sur l'esthétique byzantine : les mosaïques se déploient sur un fond or, tandis que les fresques, sur un fond bleu-azur. Dans les deux cas, le fond agit sur la tonalité de toute la peinture, qui n'est donc pas la même, de part et d'autre.

PEINTURES DANS LES MANUSCRITS.

A côté de l'architecture des églises, il n'y a que la peinture dans les manuscrits qui nous est connue par un nombre d'exemples considérable. C'est la raison pour laquelle les historiens, depuis Kondakov et jusqu'à K. Weitzmann, l'ont mise quelquefois au centre de leurs enquêtes sur l'art byzantin de cette époque. Mais la pléthore de témoignages du côté des miniatures, fort utile à bien des égards, ne devra pas nous faire croire que ce genre de peintures a servi de « pilote » aux autres branches de

l'art voire de la peinture de Byzance, au XI^e siècle. A preuve la part que, parmi ces miniatures, revient à des modèles plus anciens, tandis que les traits qui caractérisent le mieux cette époque se laissent observer couramment dans les mosaïques et les peintures murales, voire dans les émaux figuratifs.

Dans la partie de son rapport au Congrès d'Oxford consacrée aux miniatures, M. Weitzmann a présenté avec soin l'une des familles des manuscrits illustrés byzantins caractéristiques du XI^e siècle, les Lectionnaires ou Évangiles liturgiques (c'est l'époque où ils apparaissent). Mais beaucoup d'autres catégories de manuscrits furent illustrées à Byzance, à la même époque, qu'on ne saurait oublier dans un tableau d'ensemble de cet art. En voici les principales. — Série profane : peintures du cycle impérial et palatin jointes à des manuscrits divers (p. ex. Paris Coislin 79, Vat. grec 666, Sinaït. grec 364, Marc. grec 18), Oppien (Marc. grec Z. 479), Nicandre (Paris suppl. grec 247), Cosmas Indicopleustès (Florence Plut. IX. 28). A citer également les illustrations de la Chronique de Jean Skylitzès dont les originaux remontaient à la fin du XI^e siècle (copie du XIII^e siècle, dans le codex Madrid, Bibl. Nat., vitr. 26,2). — Série religieuse, de loin la plus importante : Tetraévangiles Paris grec 115, 64 et 74, Vienne théol. 154, Florence Laur. VI. 23, Parme Palat. 5. Lectionnaires : Mont-Athos Lavra et Iviron 1, Dionysiou 587, Vatican grec 1156, New York, P. Morgan Library 639 ; Psautiers : Venise, Marc. 565, Dumbarton Oaks (anc. Pantocrator 49), Londres, Brit. Mus. add. 19352 (de 1066) et 40731, Baltimore, Walters Art Gallery 733 et Leningrad, grec 269. Livre de Job (Venise Marc. 538 (540)). — Rouleau liturgique, au Patriarcat grec de Jérusalem, Staurou 109. Recueils de sermons de Jean Climaque, Vatican grec 394, de saint Jean Damascène, Jérusalem, patriarcat grec Taphou 14. Divers textes hagiographiques. Ménologes : Baltimore 521, Brit. Mus. add. 11870, Moscou 382 (de 1063) et Paris grec 580 (de 1055-56), etc.

L'abondance des documents permet de distinguer deux courants suffisamment distincts : l'un prolonge l'art de la « renaissance » du X^e siècle ; l'autre qui affirme ses propres goûts, et se rencontre avec les caractéristiques de certaines mosaïques et fresques du XI^e siècle (de style graphique et plat). La comparaison avec les miniatures nous met en garde contre la tendance qu'on a d'attribuer au début du XI^e siècle les mosaïques les plus schématiques (Saint-Luc en Phocide). Cette façon de dater les mosaïques ne repose que sur l'idée fallacieuse qu'on se fait d'une évolution artistique qui irait du plus rudimentaire au plus savant, et en isolant arbitrairement tel groupe de monuments, par exemple, le groupe des mosaïques conservées du XI^e siècle. Or, ce groupe est factice, et on n'a aucune raison d'y introduire une chronologie inspirée par l'idée d'une évolution organique. Les miniatures du XI^e siècle donnent moins de prise à des tentations du même genre, parce qu'elles comptent des œuvres qui prolongent manifestement l'art des miniatures du X^e siècle (tandis que le X^e siècle n'est pas représenté par des ensembles de mosaïques ou de fresques), ce qui nous empêche de connaître les antécédents des mosaïques et peintures murales du XI^e siècle.

La façon dont au XI^e siècle on a continué un art antiquisant, qui a été cultivé au siècle précédent a donné lieu à des copies et imitations diverses (voir Psautier de Dumbarton Oaks, du British Museum (Ps. dit de Bristol), de Leningrad 169 et le Tetraévangile Paris grec 115, ainsi que les ouvrages de Cosmas, Nicandre, Oppien, cités plus haut. On notera cependant, dans toutes ces œuvres une tendance à dématérialiser les êtres et les choses représentés et à spiritualiser en quelque sorte le style du X^e siècle.

C'est d'une façon plus systématique que cette même tendance se manifeste dans l'autre groupe de manuscrits enluminés, ceux qui ne doivent rien ou très peu à la « renaissance » du X^e siècle et mettent l'accent sur la narration. Un texte du patriarche Nicéphore nous invite à supposer que dès cette époque les livres des évangiles pouvaient recevoir une illustration narrative abondante. Mais les exemples conservés de ce genre de peintures ne remontent qu'au XI^e siècle. Des centaines de petites scènes viennent y interrompre à chaque page le texte du récit, pour en évoquer le contenu par un petit nombre de personnages et d'accessoires, le tout se profilant sur le fond neutre et clair du parchemin. Le Paris grec 74, œuvre sortie de l'atelier du monastère de Stoudion, à Constantinople, en est l'exemple le plus remarquable. Un autre sera réalisé à la fin du même siècle (Florence, Laur. VI. 23). Mais tandis que celui-ci se tourne à nouveau vers les procédés et formes classiques, le manuscrit parisien, d'une élégance dépouillée et fine, qui aboutit parfois à des visions schématiques à la limite de l'abstrait, est un chef-d'œuvre dans le goût du XI^e siècle (voir aussi le Tetraévangile Vienne, théol. 154). Le rouleau liturgique de Jérusalem, les illustrations des homélies de Grégoire de Nazianze à Jérusalem offrent des cycles d'images du même style, qui témoignent à la fois d'une recherche de spiritualité accrue et de raffinement dans les formes. C'est un art pour amateur, mais qui prétend aussi faire saisir l'ineffable et le divin.

Dans son rapport d'Oxford, M. Westzmann souligne avec raison l'influence évidente des besoins

des offices liturgiques sur l'art d'illustrer les livres au XI^e siècle, et cite la catégorie, nouvelle à cette époque, des beaux évangiles liturgiques, illustrés avec art et richement ornements. L'exemple de la Lavra pourrait être une offrande impériale et cela suggère comme lieu d'origine de ces œuvres Constantinople. Dans ces manuscrits de luxe, on cultive les développements purement décoratifs, et on présente les sujets religieux comme des tableaux encadrés, à l'antique. Mais le style des figures se ressent toujours de l'effort de stylisation spiritualiste typique pour le XI^e siècle. Plus évidente encore est le lien qui rattache aux fonctions liturgiques les manuscrits illustrés qui ont la forme de rouleaux et qui servaient de rituels. Le plus ancien et le plus beau de ces manuscrits, actuellement au patriarcat de Jérusalem, a été certainement exécuté à Constantinople. On a dit plus haut que les peintures qui en ornent les marges sont d'un style élégant et schématique apparenté à celui de Paris grec 74.

L'influence de la peinture monumentale est évidente dans les peintures de la majorité des manuscrits du XI^e siècle, et on lui doit notamment une certaine allure majestueuse qui marque toutes les images, même les plus petites.

La tendance spiritualiste de cet art trouve son expression la plus poignante dans des œuvres d'inspiration monastique directe, comme les illustrations des sermons de Jean Climaque (Vatican grec 394). Les peintures qui représentent les moines en prière et d'autres formes de l'ascèse sont d'une force d'expression surprenante et nous suggèrent — à côté des innombrables portraits de saints moines, sur les murs des églises, sur les icônes et dans les Ménées —, que la spiritualité byzantine, dont les reflets sont si nombreux dans l'art, a sa source dans l'idéal de la vie monastique. C'est à partir du XI^e siècle que cet idéal pose son empreinte sur l'œuvre byzantine.

ICÔNES.

A côté des mosaïques, des fresques et des miniatures, il faut citer les peintures sur bois. Pour le XI^e siècle, on n'en connaît que des exemples à sujets religieux, mais de deux catégories différentes : les icônes proprement dites (peintures de chevalet, mobiles, de forme rectangulaire) et les épistyles des iconostases garnis de peintures (longues planches ou poutres avec plusieurs images alignées).

A des rares exceptions près, tous les exemples du XI^e siècle sont conservés au Mont-Sinaï. En majorité, ce sont les restes de petits iconostases des chapelles qui y entourent l'église principale, ou des icônes qui, réunies, formaient des ménologes illustrés et qu'on exposait, à tour de rôle, en choisissant les sujets qui correspondaient à tel mois ou à telle autre subdivision de l'année liturgique. Que ce soit pour leur art ou pour leurs sujets et l'iconographie, les deux séries de ces peintures sur bois rejoignent les mosaïques et les fresques des églises contemporaines. Comme bien des miniatures de ce temps, les peintures sur bois des deux catégories envisagées reflètent l'art monumental déployé sur les murs des églises.

Il n'en est pas de même des icônes destinées plus directement au culte, que ces icônes soient exposées dans les églises ou fassent l'objet d'offrandes de particuliers et soient destinées au culte privé. Il s'agit surtout d'images du Christ et de la Vierge, ou encore de certains saints ou événements très vénérés (au Mont-Sinaï, ce sont les saints moines locaux ou la scène de Moïse devant le Buisson ardent). Ces peintures devant lesquelles on priait restent en-dehors des préoccupations liturgiques et ne se rattachent pas nécessairement à l'ensemble des peintures de l'époque. Elles peuvent dépendre de modèles plus anciens, de tout âge, et c'est pourquoi la chronologie des icônes de dévotion est particulièrement incertaine.

SCULPTURE ET ARTS MINEURS.

Moins une branche de l'art est florissante — ou moins elle est représentée par des œuvres de valeur et caractéristiques — et plus il est difficile de la « présenter », dans un aperçu rapide, comme le nôtre. C'est le cas de la sculpture byzantine du XI^e siècle. Il s'agit d'une technique qui n'a pas été très en faveur alors (cf. en peinture du XI^e siècle, la tendance systématique à réduire la troisième dimension) et dont on ne trouve aucune œuvre de qualité qui soit datée ou datable avec certitude. La statuaire n'était pas pratiquée du tout, à Byzance au XI^e siècle, ni semble-t-il le relief figuratif à grande échelle, profane ou religieux. Mais on a relevé à Saint-Marc de Venise (Déisis, mur Sud, intérieur de la nef), à Messine (Vierge orante), à Constantinople (même sujet trouvé au cours des fouilles de Sainte-Marie Odigitria), des reliefs en marbre et en pierre qui, encastrés dans les murs extérieurs

des églises, étaient comme le pendant byzantin des reliefs romains, en Occident. On connaît plusieurs dizaines de reliefs de ce genre, à sujets religieux, et un petit nombre d'autres, à sujets profanes (allégories, mythologie païenne). Mais en l'absence de pièces datées, on ne saurait en attribuer un nombre plus considérable au XI^e siècle (mais plutôt au XII^e siècle), et rien ne caractérise mieux l'histoire de la sculpture médiévale byzantine que ces incertitudes chronologiques. Comme nous l'avons dit à propos des architectures et des peintures murales du XI^e siècle — domaines où l'on dispose d'un certain nombre de monuments datés ou datables — l'absence de toute évolution systématique nous interdit d'établir des chronologies basées uniquement sur le style. Il en est de même pour la sculpture. En l'absence de pièces datées, on est généralement dans l'impossibilité de séparer les œuvres du XI^e siècle de celles du X^e et surtout de celles du XII^e siècle. C'est très couramment que les meilleurs spécialistes se résignent à attribuer telle sculpture en bloc au « XI^e-XII^e siècle ». A cette époque, à Byzance, on ne semble avoir préféré le relief en pierre à l'image peinte que là où cette technique s'imposait pour des raisons pratiques qui interdisaient le recours à la peinture : les intempéries sur les façades ; le contact de l'eau, dans les fontaines (Vierges orantes aux mains perforées pour faire passer l'eau).

La sculpture byzantine à petite échelle, elle aussi, n'a été pratiquée que dans le cadre de certains usages bien définis et comme l'une des branches des arts de luxe. Il s'agit pratiquement de petits objets en ivoire et en stéatite ou — plus rarement — en bronze massif, ou encore en métal précieux traité au repoussé. La série des ivoires comprend essentiellement des coffrets à sujets profanes (et plus rarement, religieux) et de petites icônes sculptées (y compris les triptyques). Les reliefs en stéatite sont toujours de petites icônes, simples et en triptyque. Le hasard a fait que même là où un nom d'empereur est gravé sur les objets de ces catégories, cette inscription ne fournit pas d'indications chronologiques certaines. C'est le cas de la plaquette célèbre du Cabinet des Médailles, à Paris, avec les portraits d'un empereur Romain et de son épouse Eudoxie (on ignore s'il s'agit du Romain I ou de Romain IV qui, l'un et l'autre étaient mariés avec une Eudoxie ; or, Romain I régna entre 920 et 944, tandis que Romain IV occupa le trône entre 1068 et 1071. On n'est pas mieux renseigné sur l'identité d'un empereur Nicéphore, dont l'effigie accompagnée de ce nom est sculptée sur un diptyque en ivoire, qui est à Cortone. Bref, on en reste à ces incertitudes chronologiques que nous venons de dénoncer, et qui signifient que, à ne se laisser guider que par le style des images sculptées, on arrive aussi peu à dater du XI^e siècle les petites sculptures que les grandes.

C'est encore du relief massif que relèvent les pièces de glyptique. Le XI^e siècle y est probablement représenté par plus d'une pièce, mais une seule, un camée en jaspe vert, à Vienne, est daté de ce siècle par une inscription (règne de Nicéphore Botaniatè). Quant au relief au repoussé, en feuilllets minces d'or ou d'argent, ce genre de travaux a pour chef-d'œuvre deux icônes de l'archange Michel, à Saint-Marc de Venise, qui pourraient remonter au début du XI^e siècle (sinon à la deuxième moitié du X^e siècle), et quelques-unes des icônes en relief, en Géorgie, leur seraient de peu postérieures. Les revêtements en métal de bien des icônes sont tapissés de reliefs ornementaux au repoussé, et quoique cette mode de décoration se soit prolongée bien au-delà du XI^e siècle, il y en a eu sûrement qui remontaient à cette époque, tel le revêtement magnifique du triptyque de Chouchoul en Géorgie, qui a des chances de remonter au règne de Michel VII Doukas (1071-1078) : un portrait de cet empereur et de sa femme, qui était d'origine caucasienne, est fixé au haut de ce revêtement.

On quitte définitivement le domaine de la sculpture sans quitter les arts de luxe ni les techniques de l'orfèvrerie, en évoquant les œuvres de l'émail cloisonné, qui étaient l'une des gloires de Byzance, à l'époque envisagée. En un sens, les émaux figuratifs sur plaques d'or tiennent une place plus centrale dans l'œuvre byzantine du XI^e siècle que les miniatures. Les émaux comptent parmi les objets d'art les plus raffinés que l'Occident demandait (ou arrachait) à Byzance, et à côté de la peinture monumentale, notamment des mosaïques à fond or, ce sont les émaux — leur gamme de couleurs aux tons vifs et nourris, leurs fonds or également — qui ont formé l'esthétique byzantine du Moyen Âge. Mais en voulant en étudier l'histoire, le critique se heurte aux mêmes difficultés que pour les reliefs : rareté extrême des pièces datées par des inscriptions, absence — apparemment — d'une évolution systématique du style ou des techniques. Dans ces conditions, on recourt, là encore, à des chronologies aussi sommaires que pour les reliefs, soit « XI^e-XII^e siècle » et même « X^e-XII^e siècle ». Malgré la staurothèque de Limbourg-sur-Lahn, dont les émaux datent bien du milieu du X^e siècle (inscription), on n'est pas sûr d'attribuer à Romain I ou Romain II les deux calices à émaux de Saint-Marc marqués au nom d'un empereur Romain : c'est la même difficulté que pour l'ivoire du Cabinet des Médailles. Est-il imaginable que les émaux des deux reliures d'Évangiles à fond or, au même Trésor de Saint-

Marc, soient du XI^e siècle ? ou l'un des deux seulement ? D'un ouvrage à l'autre, les attributions chronologiques de ces deux pièces essentielles changent souvent. Et il en est de même de la chronologie qu'on suggère pour les émaux de la Pala d'oro, le grand chef-d'œuvre de l'émaillerie byzantine. Comme le proposent les auteurs des plus récentes descriptions de ces émaux, je préfère en attribuer la majeure partie au règne d'Alexis I Comnène, c'est-à-dire au dernier quart du XI^e siècle. Mais il faut reconnaître que cette chronologie n'est pas inattaquable, tout comme ce qui vient d'être dit de la chronologie des autres œuvres des arts somptuaires byzantins du Moyen Âge, et pour la même raison majeure : le style et les techniques, dans ces domaines, n'ont pas suivi une évolution systématique quelconque, du moins aussi loin qu'on voit.

Une curieuse confirmation de cet état des choses nous est fournie par le témoignage de la seule catégorie d'objets d'art byzantins, en métal, que des inscriptions permettent de dater du XI^e siècle, et même pour la plupart d'années précises de ce siècle.

Je pense aux portes de bronze commandées à Constantinople pour diverses églises d'Italie et qui, pour cette raison, ont échappé à la destruction systématique du mobilier byzantin par les Turcs, dans les pays proprement byzantins. On connaît la chronologie de ces pièces : Amalfi (1062), Monte Cassino (1066), Saint-Paul-hors-les-murs (1070), Saint-Michel au Mont Gargan (1076), Atrani (1087), Salerne, cathédrale (1099), Saint-Marc de Venise (vers 1100). Je rappelle que les portes de bronze du XII^e siècle, en Italie, sont des œuvres de l'industrie italienne. Celles du XI^e siècle, qui venaient de Constantinople, présentent soit des croix fleuries, plates ou en relief, soit des images figuratives gravées. Ce sont ces dernières qui nous intéressent plus particulièrement (Saint-Paul, Mont Gargan et Venise). Le trait gravé y est rempli d'une pâte noire ou colorée, à l'exclusion de toute incrustation de métal et de tout recours à l'or. Ces gravures ainsi enluminées sont bien du XI^e siècle, et quoiqu'il s'agisse de figurations assez complexes, on n'y observe aucune trace d'une évolution quelconque, pendant le demi siècle sur lequel s'étaient les portes conservées.

C'est en blanc aussi qu'on est amené à considérer les pièces en pierre dure taillée (vases en serpentine, onyx, malachite, etc.) qui remontent aux ateliers byzantins du Moyen Âge, et dont une partie au moins devrait dater du XI^e siècle. Le trésor de Saint-Marc en conserve la série la plus importante, et qui permet d'observer que les praticiens de Byzance imitaient avec habileté des modèles antiques, grecs ou orientaux, d'époques différentes. Il en est de même du verre de couleur, orné de peintures émaillées ou de motifs en relief, que les Byzantins semblent avoir imités avec la même adresse, d'après des modèles hellénistiques ou musulmans ou sassanides, voire chinois. Cette façon d'expliquer l'origine des vases en pierres polychromes et en verre ou pâte de verre, avec monture métallique byzantine, ne repose pas sur des certitudes, mais nous semble la plus satisfaisante étant donné l'ensemble des témoignages indirects que nous fournit l'analyse des objets en question et des objets apparentés d'autres origines. Une fois de plus, on se heurte à des difficultés considérables, pour séparer les œuvres du XI^e siècle de l'ensemble des pièces qui remontent à la période qui va du X^e au XII^e siècle.

Les soies byzantines médiévales décorées de personnages, d'animaux et d'autres motifs sont célèbres. Ce sont des imitations directes des pièces musulmanes contemporaines ou légèrement antérieures. Les ateliers constantinopolitains en fabriquèrent au X^e siècle, et continuèrent d'en produire au XI^e siècle. Mais les pièces qui portent des inscriptions susceptibles de les dater vont du IX^e siècle au règne de Basile II et Constantin VIII, qui prend fin en 1028 ; mais pas au-delà. Une fois encore, nous voilà privé d'un moyen de dater les pièces qui pourraient être du siècle qui nous intéresse. Fort heureusement, on dispose de la fameuse soie de la cathédrale de Bamberg que, revenant de Constantinople, l'évêque allemand, Günther, avait entre ses mains, vers 1070, et qu'il est raisonnable d'attribuer au milieu du XI^e siècle et à un atelier impérial de Constantinople (l'image tissée y figure un empereur cavalier couronné par deux personnifications de villes). Mais la pièce est isolée et la leçon qui s'en dégage, pour l'historien de l'art, a moins de portée à cause de cet isolement. N'empêche évidemment que — malgré une exécution défectueuse des têtes féminines — ce tissu nous donne une très haute idée des ateliers de tissage d'art, à Constantinople, au milieu du XI^e siècle.

C'est d'ailleurs ce qui pourrait être dit de l'ensemble des œuvres byzantines de ce temps qui appartiennent aux arts somptuaires : sans pouvoir isoler strictement l'œuvre du XI^e siècle, en la distinguant de ce qui l'avait précédé et ce qui l'a suivi, on ne peut que souligner le niveau exceptionnel de bien des travaux de ces techniques d'art. C'est ce qui explique le succès universel des produits de ces ateliers byzantins, du Moyen Âge, dans tous les autres pays chrétiens et ailleurs.

A. GRABAR.

BIBLIOGRAPHIE

Il nous a semblé superflu de rappeler ici tous les ouvrages qui pourraient intéresser une étude de l'art byzantin du XI^e siècle. Beaucoup de ces ouvrages comptent depuis longtemps parmi les « usuels » des byzantinistes-historiens de l'art. Nous nous limiterons aux publications plus ou moins récentes dont quelques-unes auraient pu échapper à l'attention des chercheurs. On y trouvera, entre autres, des références à des publications plus anciennes.

Généralités

- D. TALBOT RICE et M. HIRMER, *Kunst aus Byzanz*. Munich, 1959.
A. GRABAR, *Byzance*. Paris, 1963.

Architecture

- Charles DELVOYE, *L'architecture byzantine au XI^e siècle*. Rapport au Congrès d'Oxford, 1966 (Supplementary Papers. Summaries, pp. 53-58).
R. KRAUTHEIMER, *Early Christian and Byzantine Architecture*. Londres, 1965.

Mosaïques et Peintures

- O. POVSTENKO, *The Cathedral St. Sophia in Kiev*. New York, 1954.
V. N. LAZAREV, *Mosaïques de Sainte-Sophie de Kiev* (en russe). Moscou, 1960.
Karoline PAPADOPULOS, *Die Wandmalereien des XI. Jh. in der Kirche Panagia tôn chalkéôn in Thessaloniki*. Graz-Köln, 1966.
N. et M. THIERRY, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce*. Paris, 1963.
K. WEITZMANN, *Byzantine Miniature and Icon Painting in the eleventh Century*. Rapport au Congrès d'Oxford, 1966 (Main Papers VII).
A. GRABAR, *Un rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures*, dans *Dumbarton Oaks Papers* 8, 1954.
S. DUFRENNE, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age I*. Paris, 1966.
S. DER NERSESSIAN, *A Psalter and New Testament Manuscript at Dumbarton Oaks*, dans *Dumbarton Oaks Papers*, XIX, 1965.
O. MORISANI, *Bisanzio e la pittura cassinese*, Palerme, 1955.

Sculpture et Arts Mineurs

- O. DEMUS, *The Church of San Marco in Venice. History, Architecture, Sculpture*. Washington, 1960.
R. LANGE, *Die byzantinische Reliefkone*, Recklinghausen, 1964.
H. BUCHWALD, *The carved stone ornament of the high middle ages in San Marco, Venice*, dans *Jahrbuch der österr. byz. Gesellschaft* XII et XIII, 1963, 1964.
A. BANK, *Certains problèmes relatifs aux arts appliqués à Byzance au XI^e siècle* (en russe). Rapport au Congrès d'Oxford, 1966 (Supplementary Papers. Summaries, pp. 59-62).
A. GRABAR, *Le succès des arts orientaux à la cour byzantine sous les Macédoniens*, dans *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, Dritte Folge II, 2, 1952.
Il Tesoro di San Marco. La Pala d'Oro. Textes de W. F. VOLBACH, A. PERTUSI, B. BISCHOFF, K. R. HAHNLOSER, G. FIOCCO. Florence, 1965.
I. DEÉR, *Die heilige Krone Ungarns*. Vienne (Autriche), 1966.
A. GRABAR, *La soie byzantine de l'évêque Günther à la cathédrale de Bamberg*, dans *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, Dritte Folge VII, 1956.

ARMEN KHATCHATRIAN



Les *Cahiers Archéologiques* viennent de perdre un de leurs collaborateurs les plus fidèles, Monsieur Armen KHATCHATRIAN, décédé à Paris le 27 mai 1967. Nos *Cahiers* lui doivent, en dehors de quelques articles, de nombreuses contributions d'ordre technique, dessins, photographies, travaux de mise au point des illustrations qui accompagnent les articles d'autres auteurs. Compétent et dévoué, Armen Khatchatrian a été pendant longtemps l'une des chevilles ouvrières de notre revue. Cette activité autour des *Cahiers* se confondait souvent avec son travail à l'École des Hautes-Études et au Collège de France; conservateur de la photothèque de l'École consacrée à l'art chrétien et byzantin, il a prêté son concours généreux à un grand nombre de chercheurs français et étrangers qui avaient recours aux documents de la photothèque et s'en servaient pour préparer leurs thèses et leurs articles. L'auteur de ces lignes a bénéficié plus que tout autre de l'aide technique d'Armen Khatchatrian, qui pendant des années l'a assisté régulièrement dans la préparation de ses cours, de ses recherches et publications.

Mais, si par ses fonctions au Centre National de la Recherche Scientifique, A. Khatchatrian a été surtout un technicien de la recherche, il a été par ailleurs un chercheur lui-même. Excellent connaisseur de l'architecture arménienne et d'autres domaines de l'architecture chrétienne de l'Antiquité et du Moyen Age, on lui doit une série d'articles originaux souvent très suggestifs et deux ouvrages, un précis d'architecture arménienne du Moyen Age et un répertoire des baptistères paléochrétiens, qui rendent d'excellents services, et continueront longtemps à être consultés avec profit. Tous ceux qui ont approché Armen Khatchatrian se souviendront toujours de la haute idée qu'il se faisait de l'activité scientifique et de l'élégant désintéressement avec lequel, le sourire aux lèvres, il se mettait au service des archéologues et historiens de l'art de tous les âges et de tous les rangs.

Né le 30 janvier 1909 à Erevan en Arménie, dans une famille d'intellectuels, il fit ses études d'abord à l'Institut Polytechnique de sa ville natale (diplômé en 1932), puis à l'Institut archéologique de Moscou (1940-42). Mobilisé, il fit la Seconde Guerre mondiale dans les rangs de l'armée soviétique. C'est comme prisonnier de guerre des Allemands qu'il arriva en France, pour s'y fixer définitivement (1944). A peine installé à Paris, il y reprit ses recherches sur l'histoire de l'architecture, à titre privé d'abord, puis (1950) comme collaborateur technique du Centre Français de la Recherche Scientifique, poste qu'il occupa jusqu'à sa mort. Dès 1951, il a été diplômé par l'École des Langues Orientales Vivantes (pour l'Arménien ancien); en 1965, il a soutenu avec succès une thèse de Doctorat du 3^e cycle sur le sujet: *L'architecture arménienne du IV^e au VII^e siècle*.

PRINCIPALES PUBLICATIONS

A. OUVRAGES :

1. *L'architecture arménienne*, Paris, 1949 (prix Brémond).
2. *Les baptistères paléochrétiens*, Paris, 1962.

B. ARTICLES :

1. *Origine de la cathédrale d'Ani*, dans *Actes du VI^e Congrès international des études byzantines* (Paris, 1948). Paris, 1951.
2. *L'église du Berger et les compositions étoilées*, dans *Cahiers Archéologiques*, VI, 1952.
3. *Le baptistère de Nisibis*, dans *Actes du V^e Congrès international d'archéologie chrétienne*. Aix-en-Provence, 1954. Paris-Vatican, 1957.
4. *Notes sur l'architecture de Germigny-des-Près*, dans *Cahiers Archéologiques*, VII, 1954.
5. *Le tracé étoilé de la lanterne d'Al Muiz à Kairouan, et ses liens avec la basse antiquité et l'Arménie*, dans *Arts asiatiques*, II, 2, 1955.
6. *Le plan carré à quatre piliers d'Etchmiadzin du IV^e-VII^e siècle*, dans *Actes du VIII^e Congrès international d'archéologie chrétienne à Trèves*, en 1965 (sous presse).
7. Plusieurs Notices dans le *Handbuch der Weltgeschichte* (Olten, 1954) et le *Reallexikon zur byzantinischen Kunst* (Munich, 1966).
8. *Les églises cruciformes du Tayq*, dans *Cahiers Archéologiques*, XVII, 1967.
9. A propos des niches extérieures dans l'architecture arménienne, dans *Synthronon*, Recueil d'études, *Bibliothèque des Cahiers Archéologiques*, II, 1967 (sous presse).

TABLES DES MATIÈRES

du volume XVII

Pierre NAUTIN, <i>La conversion du Temple de Philæ en église chrétienne</i>	1
Jacqueline LAFONTAINE-DOSOGNE, <i>Notes d'archéologie bulgare</i>	45
André GRABAR, <i>A propos des mosaïques de la coupole de Saint-Georges, à Salonique</i> .	59
Edward C. GILBERT, <i>St. Wystan's Repton</i>	83
May VIEILLARD-TROIEKOUROFF, <i>Nouvelles études sur les mosaïques de Germigny-des-Près</i>	103
Hubert L. KESSLER, <i>An unnoticed Scene in the Grandval Bible</i>	113
Jacques THIRION, <i>L'ancienne cathédrale de Nice et sa clôture de chœur du XI^e siècle, d'après des découvertes récentes</i>	121
Nicole THIERRY, <i>Étude stylistique des peintures de Karabaş Kilise en Cappadoce (1060-1061)</i>	161
Suzy DUFRENNE, <i>Deux chefs-d'œuvre de la miniature du XI^e siècle</i>	177
Marina SACOPOULO, <i>A Saint-Nicolas-du-Toit, deux effigies inédites de patriarches constantinopolitains</i>	193
A. KHATCHATRIAN, <i>Les églises cruciformes du Tayq</i>	203
Tania VELMANS, <i>Le Parisinus grecus 135 et quelques autres peintures de style gothique dans les manuscrits grecs de l'époque des Paléologues</i>	209

MÉLANGES :

Victor H. ELBERN, <i>Drei Koptische Antikenkopien</i>	237
Georges DIMITROKALLIS, <i>Note sur l'Ascension d'Alexandre en Italie</i>	247
André GRABAR, <i>Études critiques</i>	249
<i>Chronique</i> : André GRABAR, <i>L'art byzantin au XI^e siècle</i>	257
<i>In memoriam Armen Khatchatrian</i>	269